# MUSSORGSKIJ

KLASSIKER DVA DER MUSIK

BOSTON PUBLIC LIBRARY

№ 40H7.666

PURCHASED FROM THE INCOME OF THE
JOSIAH H. BENTON FUND

FN915; 10,28,38: 20M

# MUSSÓRGSKIJ

BOST
PUB
LIBRARY

Mussórgskij

Nach dem Gemälde von J. E. Répin 1881

(etwa zwei Wochen vor dem Tode des Komponisten entstanden)

# MUSSÓRGSKIJ

VON

KURT VON WOLFURT

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG
1927

MIT SECHZEHN BILDERN

Josiah H. Benton
May 23. 1989
X

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1926 by Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

GERHARD VON KEUSSLER
GEWIDMET

„Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazuzutun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten."

(Goethe, Maximen und Reflexionen.)

„Wenn ich jemals wahrhaft glücklich war, so geschah das in jenen langen Nächten inmitten ekstatischer Hoffnungen und Träume und leidenschaftlichster Liebe zur Arbeit, wenn meine Phantasie sich entzündete und ich mit jenen Menschen, die ich selbst geschaffen hatte, zu leben begann, wie mit nahen Verwandten, wie mit Wesen, die leibhaftig existieren, die ich liebte, mit denen ich Freud und Leid teilte und mitunter sogar inbrünstige Tränen über meinen nicht allzu gewichtigen Kummer vergoß."

(Dostojéwskij.)

# VORWORT

Ein seltsames Schicksal hat es gefügt, daß ich in Petersburg dasselbe Gymnasium (die »Petrischule«) beendete, das Mussórgskij zwei Jahre lang besucht hatte, und daß ich in demselben Preobrashénskij-Leibgarde-Regiment diente, in dem einst Mussórgskij drei Jahre lang Offizier gewesen war. Da ich auch nachher wiederholt längere Zeit in Petersburg verbracht habe, so lernte ich dort fast alle bedeutenden Werke der russischen Musik bis in die jüngste Zeit kennen, erlebte sogar die Aufführung des so selten gespielten, epochemachenden »Steinernen Gastes« von Dargomuíshskij. Ich darf daher wohl sagen, daß mir die russische Musik von meinem Knabenalter an vertraut ist.

Doch befinden sich die in diesem Buch entwickelten Anschauungen in gewissem Gegensatz zu den Werturteilen der russischen Musikhistoriker, die namentlich in bezug auf Glínka, Mussórgskij und Rímskij-Kórssakoff von meinem Standpunkt abweichende Ansichten vertreten. Das ist nicht verwunderlich, denn sie erforschen mit Recht in erster Linie die Frage, welche russische Musik für Rußland wertvoll und lebensfähig ist, während ich zu ergründen suche, welche russischen Kompositionen für Westeuropa, namentlich für Deutschland, Bedeutung besitzen. Dadurch ergibt sich ohne weiteres eine kritischere Einstellung. Denn mag man die russische Musik, wie ich, noch so hoch einschätzen, so ist doch ersichtlich, daß viele Werke für die Russen selbst Geltung haben, während sie den Westeuropäer weniger fesseln. So mußten Mussórgskijs Vorgänger Glínka und Dargomuíshskij eine ausführlichere Würdigung erfahren, um für die ganze Zeit vom Beginn der russischen Kunstmusik an — genau gesagt seit dem Jahre 1836 — eine einheitliche Entwicklungslinie festzu-

halten. Viel Sorgfalt wurde dem vielleicht aktuellsten Kapitel dieses Buches über Mussórgskijs Musikkomödie »Die Heirat« gewidmet, diesen revolutionärsten Vorstoß des Künstlers in musikalisches Neuland.

Das gesamte Material, das ich benutzte, lag mir in russischer Sprache vor. Was in Westeuropa bisher über russische Musik geschrieben wurde, schöpft meist aus zweiter Hand, da die mangelnde russische Sprachkenntnis sich als Hindernis erweist. Wie schwer es ist, ohne das nötige Rüstzeug nicht nur in russische Musik, sondern in russisches Wesen überhaupt einzudringen, zeigen die heute so beliebten Stimmungsberichte von Rußlandreisenden, die durchweg nach einem Besuch von wenigen Wochen oder Monaten sich zu lächerlich tiefgründigen Enthüllungen über Land und Leute berufen fühlen.

Zu größtem Dank bin ich Herrn Dr. Andreas Rímskij-Kórssakoff (Sohn des Komponisten) verpflichtet, dem Direktor der Musikabteilung der »Öffentlichen Bibliothek« in Leningrád, der mir mit seltener Liebenswürdigkeit eine Fülle von Material zukommen ließ und mich mit seinen Ratschlägen unterstützte. Er veröffentlichte 1917 die bisher beste und größte russische Publikation über Mussórgskij: den Doppelband (Nr. 5 und Nr. 6) des »Musikalischen Zeitgenossen«, in dem unter anderem ein überaus feinsinniger Aufsatz über »Borís Godunóff« aus seiner Feder enthalten ist. Diesem Doppelband wurden auch einige hier wiedergegebene Abbildungen entnommen. Eine geistvolle Broschüre über Mussórgskij ließ 1923 (im Staatsverlag in Moskau) Ígor Gléboff (Leningrád) erscheinen, der zu einzelnen Ergebnissen gelangte, die meinen Gedankengängen nahestehen. Von ihm stammt ebenfalls eine Studie »Mussórgskij« in seinem wertvollen Buche: »Symphonische Etüden« (Petersburg 1922). Auch Eugen Braudos (Moskau) Borodín-Biographie (Petrograd 1922) gab mir erwünschte Aufklärung.

Unter den deutschen Werken über russische Musik ragen Oskar von Riesemanns fesselnde »Monographien zur russischen Musik« (Drei Masken-Verlag, München) hervor, von denen bisher zwei Bände vorliegen. Darüber hinaus gab mir Herr von Riesemann in freundschaftlicher Art manchen bibliographischen

Hinweis. Viel Anregung verdanke ich dem bekannten Rußlandkenner und vorbildlichen Übersetzer russischer Dichtungen Gustav Specht.

Einer besonderen Erwähnung bedarf die Orthographie der russischen Namen. Dieses heikle Problem ist niemals restlos zu lösen, weil dem deutschen Alphabet eine Reihe russischer Vokale und Konsonanten fehlt. Es kann sich bei Erwägung dieser Frage immer nur um möglichste Anlehnung an die russische Aussprache handeln, also nur um die jeweilige Entscheidung zwischen dem größeren und kleineren Übel. Zur Erreichung einer größtmöglichen Annäherung an das russische Idiom erhielten die Namen Akzente.

Alle hier angeführten Jahreszahlen wurden einer gründlichen Prüfung unterzogen, da sich in russischen und westeuropäischen Publikationen, Nachschlagewerken, Musiklexicis und dergleichen eine Unmenge fehlerhafter Angaben eingenistet hat, deren Richtigstellung nicht immer leicht fällt.

Wo vom Klavierauszug des »Borís Godunóff« schlechtweg gesprochen wird, da ist immer der »Original«-Auszug gemeint, nicht die überall verbreitete Bearbeitung Rímskij-Kórssakoffs. In dem Abschnitt der Briefe bedeuten die eckigen Klammern meine erläuternden Zusätze zum Originaltext.

Funde von unbekannten Mussórgskij-Manuskripten sind kaum noch zu erwarten. Eher dürften Varianten schon bekannter Kompositionen ans Tageslicht gelangen. In Mussórgskijs autobiographischer Skizze ist davon die Rede, daß er einem Freunde von Madeweiß mehrere Lieder für die Straßburger Bibliothek übergab. Von diesem Freunde wissen wir nichts Näheres. Doch wäre es möglich, daß irgendwelche Mussórgskij-Handschriften in der Straßburger Bibliothek einmal entdeckt werden.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, den Verlegern Mussórgskijscher Werke, in erster Linie Herrn W. Bessel in Paris für weitgehendes Entgegenkommen, dann aber auch den Verlagshäusern Breitkopf & Härtel sowie C. F. Peters in Leipzig meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Berlin, im Oktober 1926.

Kurt von Wolfurt.

# INHALT


Einleitung . . . . . 15
Die Vorgänger . . . . . 25
Glínka (1804—1857) . . . . . 25
Dargomuíshskij (1813—1869) . . . . . 34

Das Leben . . . . . 45
Kindheit und Jünglingsjahre (1839—1856) . . . . . 45
Im Preobrashénskij-Regiment (1856—1859) . . . . . 49
Mit Bruder und Mutter in Petersburg ohne Anstellung (1859—1863) 57
In der »Kommune« (1863—1865) . . . . . 65
Die Jahre der ersten künstlerischen Reife (1865—1868) . . . . . 67
Die Arbeit an »Borís Godunóff« (1868—1872) . . . . . 74
Die Jahre der Vollreife (1872—1875) . . . . . 88
Der Beginn des Abstieges (1875—1878) . . . . . 105
Die letzten Jahre (1878—1881) . . . . . 112

Die Werke . . . . . 133
Die Opern . . . . . 134
Salambo (1863—1866) . . . . . 134
Die Heirat (1868) . . . . . 142
Borís Godunóff (1868—1872) . . . . . 150
Der »Ur-Borís« (1868—1870) . . . . . 152
Der »Original-Borís« (beendet im Sommer 1872) . . . . . 155
Charakter und Bedeutung des »Original-Borís« . . . . . 158
Die »Boris«-Bearbeitung Rímskij-Kórssakoffs . . . . . 179
Chowánschtschina (1872—1880) . . . . . 185
Inhalt des Stückes . . . . . 187
Charakter und Bedeutung des Werkes . . . . . 195
Die Bearbeitung Rímskij-Kórssakoffs . . . . . 199
Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy (1875—1880) . . . . . 201
Charakter und Stil des Werkes . . . . . 209
Die Bearbeitung Cuis . . . . . 212
Die Bearbeitung Tscherepníns . . . . . 212

Die Lieder . . . . . 214
Die Chöre . . . . . 238
Die Instrumentalwerke . . . . . 239
Orchesterstücke . . . . . 239
Klavierwerke . . . . . 241
Das Problem Mussórgskij . . . . . 244

Die Briefe . . . . . 250
Verzeichnis der Werke Mussórgskijs . . . . . 364
Literatur-Verzeichnis . . . . . 374
Register . . . . . 378

# EINLEITUNG

JEDER wahre schöpferische Künstler ist in irgendeiner Weise Revolutionär. Solche Gesinnung braucht sich nicht auf das politische Gebiet zu beziehen. Als Richard Wagner sich 1849 an der Dresdener Revolution beteiligte, schwebten ihm höchst unklare politische Ziele vor. Erst nachher kam es ihm zum Bewußtsein, daß er künstlerische, nicht politische Umwälzungen angestrebt hatte, daß er zunächst sozusagen auf ein falsches Gleis geraten war. Fast um die gleiche Zeit konspirierte Dostojéwskij in Petersburg, wofür der gestrenge Zar Nikolaus ihn und seine Gesinnungsgenossen bekanntlich ins Zuchthaus nach Sibirien schickte. Auch bei ihm handelte es sich um unklare politische Bestrebungen eines Künstlers, der sich revolutionären Kameraden angeschlossen hatte. Auch bei ihm drängte das unruhige künstlerische Blut nach Entspannung, und erst in reiferen Jahren fand dieser elementare Drang nach Entladung die entsprechende Richtung: im dämonischen Niederschlag seiner gewaltigen Romane.

Im Rußland des 19. Jahrhunderts brodelt es nur so von freiheitlichen Bestrebungen jeglicher Art. Das strenge absolutistische Zarentum ruft Gegenströmungen hervor, und schon 1825 wirft Zar Nikolaus I. den »Dekabristenaufstand« nieder, dem sich die fähigsten Köpfe der vornehmen Gesellschaft angeschlossen hatten. Seitdem gärt es unter der Oberfläche weiter. Bald huldigen die Intellektuellen liberalen Anschauungen, die bis in die höchsten Kreise hinein Verbreitung finden. Man sagt nicht zuviel mit der Behauptung, daß dieser wechselvolle Kampf zwischen den Anhängern einer absolutistisch gesinnten Regierung und den liberalen Strömungen des gesamten gebildeten Russentums dem Gesicht Rußlands im 19. Jahrhundert seinen Stempel aufdrückte.

Unerbittlich bekämpfen die Zaren solche Bestrebungen. Der brutale, selbstherrliche Nikolaus I. unterdrückt alle Aufstände und marschiert 1849 sogar nach Ungarn zur Niederwerfung der Revolution. In Rußland füllen sich die Gefängnisse mit »politischen« Verbrechern, und im Ausland, namentlich in England und in der Schweiz, mehrt sich die Zahl der russischen Emigranten, denen es gelungen ist, den Häschern des Zaren zu entfliehen. Die Namen der geflüchteten Bakúnin, Alexander Herzen und in späteren Jahren des Fürsten Krapótkin erlangen Berühmtheit. Bald gibt es in den verschiedenen Ländern Westeuropas ganze Kolonien solcher russischer Emigranten. Auf Nikolaus I. folgt der liberalere, aber unstäte Alexander II., der 1861 die mit Jubel begrüßte, lang ersehnte Aufhebung der Leibeigenschaft der Bauern verfügt. Doch mehrt sich die Unzufriedenheit wieder in den siebziger Jahren, als der schwankende »Zarbefreier« reaktionären Bestrebungen sein Ohr nicht verschließt. 1881 aber kommt es zur Katastrophe. Mittags am 1. März (alten Stils) unterschreibt Alexander II. die vollständig ausgearbeitete Fassung einer Konstitution, die er seinem Reich schenken und tags darauf veröffentlichen will. Da trifft ihn mehrere Stunden später die tödliche Bombe eines Anarchisten, einige Wochen nach dem Ableben Dostojéwskijs und 16 Tage vor dem Tode Mussórgskijs. Unübersehbar, welche Entwicklung die Geschicke Rußlands hätten nehmen können, wenn die Bombe ihr Ziel verfehlt hätte und die Konstitution in Kraft getreten wäre. Unter dem niederschmetternden Eindruck dieses Attentats besteigt der engstirnige Alexander III. den Thron. Seine Politik unterliegt keinen Schwankungen, von liberalen Reformen ist keine Rede mehr, erzkonservative und slawophile Tendenzen (Pobedonószeff) beherrschen das Feld und führen unter dem unfähigen Nikolaus II. zur Revolution von 1905 und zur Katastrophe des Weltkrieges.

Auf solchem politischen Hintergrund reift die Befähigung des russischen Volkes zu künstlerischen Taten heran. Zunächst ist es die Dichtkunst, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt und im Laufe des 19. in raschem Anlauf unerwartet höchste Höhen erklimmt. Die Namen Púschkin, Lérmontoff, Gógol, Gontscharóff, Turgénjeff, Ljesskóff, Tolstoí und Dosto-

jéwskij bedeuten die Etappen dieses Aufstieges, dem um dieselbe Zeit auf dem Gebiet der Erzählerkunst höchstens Frankreich Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat.

Die Entwicklung der Musik Rußlands beginnt später und erstarkt zu voller nationaler Selbständigkeit erst, als die russische Dichtkunst bereits einige Entwicklungsphasen hinter sich hat. Glínka und, auf ihm fußend, Dargomuíshskij sind das Fundament, auf dem sich alle jene Grundpfeiler der russischen Musik erheben, die wir heute kennen und bewundern. Doch hat die russische Musik mit dem Höhenfluge ihrer Dicht- und Fabulierkunst nicht gleichen Schritt gehalten. Gerade auf diesem Gebiet ist ein schier unübersehbarer Reichtum an Talenten großen, mittleren und kleineren Ranges vorhanden, die einen ganz gewaltigen Durchschnitt ergeben und ein stetes Wachstum ermöglichen. Nur in beschränkterem Maße lassen sich ähnliche Erscheinungen innerhalb der russischen Musik nachweisen, denn ihr Strom fließt nicht in einem so breiten Bett dahin. Weder an Zahl, noch an Bedeutung der Talente vermag die Musik mit der Dichtkunst in Wettstreit zu treten. Und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch die Entwicklung als solche nicht so stetig, zwingend und reichhaltig verlaufen ist, wie das auf jenem anderen Kunstgebiet sofort in die Augen springt.

Denn gerade Mussórgskij, an Urkraft der Begabung wohl die stärkste Potenz, die das musikalische Rußland bisher hervorgebracht hat, reiht sich nicht ohne weiteres dem musikalischen Werdegang dieses Landes ein. Die mächtigsten Offenbarungen seines Geistes stehen abseits von dieser Entwicklung und ragen ohne Anknüpfung an Vorgänger oder Nachfolger einsam empor. Und andererseits läßt sich nicht verkennen, daß er nur vereinzelte Spitzen erreicht, daß viel Unvollkommenheit in seinem uns hinterlassenen Werk vorhanden ist, und daß er als Gesamterscheinung keineswegs jene Gipfel erklimmt, die etwa einen Tolstoí oder Dostojéwskij auszeichnen.

Noch weniger vermögen andere russische Musiker an die überragenden Leistungen ihrer Erzählerkunst heranzureichen. Auch Tschaikówskij nicht, dessen große musikalische Veranlagung letzten Endes doch nicht das gehalten hat, was sie zu versprechen

schien. Auch er ein reiches Naturtalent, wie Mussórgskij, nur, im Gegensatz zu diesem, ausgerüstet mit den musiktechnischen Errungenschaften seiner Zeit. Aber ohne die Willenskraft zu höchster Vervollkommnung, ohne die Ausdauer zu strengster Selbstkritik und vor allem ohne die Einsicht und den Drang, die nationale Bodenständigkeit seiner Kunst zu behaupten. Ein Talent, das nur selten in die Tiefe steigt, dessen sprudelnde Lebhaftigkeit vielfach an Oberflächenwirkungen sein Genüge findet. So entsteht viel Reizvolles, viel fortreißende Musik, viel pikante Rhythmen mit nicht selten brutaler, ungezügelter Durchschlagskraft, viel einschmeichelnde Melodik nicht immer edelster Herkunft — im ganzen jedenfalls kein einheitlicher Stil großen Formates. Westeuropäische Einflüsse nehmen bei Tschaikówskij einen allzu breiten Raum ein: die Lyrik eines Schumann, die Melodik französischer Chansons, die Tradition italienischen Opernstiles. Dies alles durchsetzt mit slawischen Elementen, deren mitunter faszinierende Großartigkeit leider zu selten ungebrochen in Erscheinung tritt. Unwillkürlich denkt man an eine Parallelerscheinung in der russischen Literatur: Turgénjeff, der ebenfalls ein halber Europäer wurde und nur zur Hälfte Russe blieb.

Kein Wunder, daß Mussórgskij und Tschaikówskij, die beiden heute am meisten genannten russischen Komponisten, so wenig gegenseitiges Verständnis aufbrachten und fast feindselig aneinander vorübergingen. Die Gegensätzlichkeit ihrer Anschauungen erweist sich als Folge ihrer völlig verschiedenartigen Naturen. Tschaikówskijs nicht nur weichlichem, sondern geradezu feminin zerfließendem, ganz passivem Empfinden steht Mussórgskijs ausgesprochene Männlichkeit gegenüber, die zwar von germanischer Aktivität noch weit entfernt ist, aber doch einen heroischen, wenn auch fruchtlosen Kampf gegen das tragische Geschick seines Lebens führt und sich nicht, gleich Tschaikówskij, einer passiven Schwermut überläßt. Weitere Gegensätze entstehen durch Mussórgskijs revolutionär künstlerische Gesinnung, deren Unbedingtheit vor keinen Kühnheiten zurückschreckt. Wagemutig stürzt er sich auf allerhand unerforschte Gebiete, um musikalisches Neuland zu entdecken. Jederzeit bereit, »unbeackertes Land aufzupflügen« und für seine künstlerischen Ziele

mit seinem ganzen Ich in die Bresche zu springen, verleugnet dieser Künstler auch in politischen Dingen nicht seine freiheitlichen Sympathien.

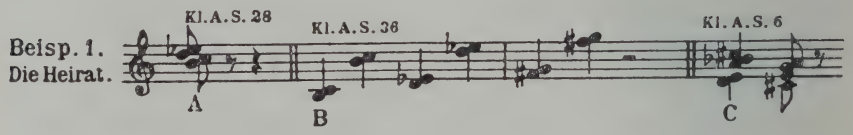
Seine Liebe gehört ganz dem russischen Volk, an dessen Urkraft er glaubt, das zu beobachten und in seiner Kunst zu gestalten er nie müde wird. Vor allem sind es die Typen der Unterdrückten: die Schwachsinnigen, die Gemaßregelten, die Verfolgten, denen — ähnlich wie bei Dostojéwskij — sein tiefstes Interesse gilt. Und seine Musik faßt genau wie beim Schöpfer des »Idioten« ausschließlich den einen Brennpunkt ins Auge: den Menschen mit allen seinen Eigentümlichkeiten und Schwächen. In grandioser Einseitigkeit vernachlässigt er alle übrigen Probleme: die Natur spielt in seinen Kompositionen fast gar keine Rolle, und die auf Texten fußende und dadurch auf den Menschen bezugnehmende Musik tritt infolgedessen an die erste Stelle. Seine Begabung für Instrumentalformen und absolute Musik ist gering, und seine Neigungen entsprechen somit den Grenzen seines Talentes.

Tschaikówskij aber erringt gerade mit seinen Instrumentalkompositionen seine größten Triumphe. An Unausgeglichenheit und Exaltiertheit des Temperaments Mussórgskij nicht unähnlich, äußert sich seine vermittelnde, allen Extremen abgeneigte Künstlernatur in einer viel weniger schroffen Weise, und die Ecken und Kanten Mussórgskijscher Urwüchsigkeit sagen seinem auf Geschmeidigkeit und ausgleichende Verbindlichkeit eingestellten Musikstil nicht zu. Auch erstrebt Tschaikówskij gänzlich andere künstlerische Ziele, die Hanslicks Anschauungen über den Wert des »absoluten Schönen« in der Kunst verwandt sind; Anschauungen, die Mussórgskij immer wieder aufs heftigste bekämpfte. Ihm kommt es auf charakteristische, nicht auf schöne Musik an.

In einem Brief an Frau von Mekk (vom 27. November 1878) verlangt Tschaikówskij von der Dissonanz, daß sie sich entweder harmonisch oder melodisch auflösen müsse. Falle das eine oder das andere fort, dann entständen einfach musikalische »Scheußlichkeiten à la Mussórgskij«. Damit bespöttelt Tschaikówskij nicht nur Mussórgskijs Unkenntnis mancher musiktechnischer Probleme, sondern vor allem auch jene impressionistischen »Farb-

tupfenakkorde«, mit deren Anwendung Mussórgskij in erstaunlicher Weise viele Jahrzehnte übersprang. Solche Farbtupfenakkorde, die sich viel später bei Debussy vorfinden und uns heute völlig geläufig sind, bedürfen nämlich gar keiner Auflösung. Sie charakterisieren, wie Farbflecke der impressionistischen Malerei, die Stimmung eines Stückes, werden häufig kurz angeschlagen und verklingen schnell. Es handelt sich also meistens nicht um Akkorde mit harmonischer Struktur, so daß Auflösungen solcher Dissonanzen im Sinne der Harmonielehre garnicht in Betracht kommen (nur im Beispiel 1c).

Weder Tschaikówskij, noch Rímskij-Kórssakoff haben Verständnis dafür. Mussórgskij gebraucht solche Farbtupfenakkorde zum erstenmal 1868 in seinem musikalischen Lustspiel »Die Heirat«. Dabei stechen als besonders kennzeichnend Akkorde aus zwei, drei oder sogar vier Tönen hervor, die alle im Abstand eines halben Tones (einer kleinen Sekunde) voneinander entfernt sind. Also ein richtiger »Tupfen«, wenn man ihn auf dem Klavier anschlägt oder in der Notenschrift fixiert (siehe Beispiel 1).




Doch finden sich auch noch andere Akkorde dieser Art, in welchen Tupfen aus zwei oder drei Tönen (im Abstand einer kleinen oder großen Sekunde voneinander) mit anderen, weiter abliegenden Tönen oder auch Tupfen kombiniert werden.

Solchen Gebilden steht Rímskij-Kórssakoff ratlos gegenüber, als er sich nach langem Drängen von seiten der Freunde Mussórgskijs endlich kurz vor seinem Tode (1908) dazu herbeiläßt, den Klavierauszug der »Heirat« herauszugeben. Doch läßt er es sich nicht nehmen, in seinem Vorwort Mussórgskij einen gestrengen kleinen Seitenhieb zu versetzen. Er weist nämlich darauf hin, daß auch die gewagtesten Takte der Urfassung als Varianten neben der eigenen Bearbeitung stehen geblieben wären und somit Mussórgskijs Bewunderern, soweit »deren Gehörsinn keine

allzuhohen Ansprüche stellt«, die Möglichkeit geboten sei, dieses Werk in seiner unangetasteten Originalfassung kennen zu lernen. Wenn Kórssakoff, der ständig an sich gearbeitet und sich auch in seinen letzten Lebensjahren als Künstler entwickelt hat, noch 1908 so urteilt, so kann man sich vorstellen, gegen welch eine Flut von Unverständnis Mussórgskij in den siebziger Jahren ankämpfen mußte.

Es ist überhaupt eine eigentümliche Sache um die Stellung der Russen zu ihren großen Tondichtern, und man hat den Eindruck, daß es ihnen auch heute noch manchmal nicht leicht fällt, das rechte Verhältnis zu Mussórgskij zu gewinnen. In Rußland zieht man nämlich noch jetzt keinen so scharfen Trennungsstrich zwischen ihm und den übrigen russischen Komponisten, wie das in Westeuropa mit Recht üblich geworden ist. Es scheint fast, als ob Mussórgskij in den ergreifendsten und dämonischsten Partien seiner Kompositionen Töne anschlägt, die über das Nationale hinaus in unergründliche Tiefen und unermeßliche Höhen vorstoßen, was seine Landsleute mitunter befremdlich anmutet. Jedenfalls trifft man immer noch musikliebende Russen, die zwar, dem Zuge der Zeit folgend, viel Interesse für Mussórgskij bekunden, sich aber doch weit mehr zu den gefälligeren und unkomplizierteren Eingebungen eines Tschaikówskij, Rímskij-Kórssakoff und anderer heimatlicher Tondichter hingezogen fühlen. Wie langsam die Erkenntnis von der Bedeutung Mussórgskijs selbst in Rußland an Boden gewinnt, erhellt aus der Tatsache, daß dort bisher keine größere Biographie des Tonkünstlers erschienen ist.

Solche Mißverständnisse einer Nation gegenüber ihren eigenen Genies gab es zu allen Zeiten und in allen Ländern.

Eine irreführende Verkennung war es, daß man Mussórgskij den großen »Realisten« genannt und damit nur einen Teil seiner künstlerischen Wesensart umrissen hat. Seitdem ist dieses nicht glückliche und enge Schlagwort nun schon jahrzehntelang in allen Abhandlungen anzutreffen, die sich mit Mussórgskij befassen. Bezieht man es auf Künstler von der Art eines Zola, so mag es vielleicht den Kern treffen und gleichzeitig eine gewisse Enge des künstlerischen Horizontes zum Ausdruck bringen. Von Mus-

sórgskij aber kann man nicht einmal sagen, daß er vom Realismus ausging, und noch weniger, daß er mit Tendenzen dieser Art sein Lebenswerk beschlossen hat. Gleich sein erstes Bühnenwerk »Salambo«, dessen Stil unverkennbar auf die »Große Oper« und zugleich auf »romantische« Neigungen hinweist, steht in gar keiner Verbindung mit dem Realismus. Dieser und der nationalrussische Musikeinschlag gelangen erst in den folgenden Werken zum Durchbruch und ergänzen einander fortan, wobei die phantastischen, romantischen, dämonischen Elemente mindestens denselben Rang einnehmen.

Und nun geschieht das Erstaunliche: Mussórgskij geht zunächst von der nationalrussischen Musik aus, die er nicht nur in seiner persönlichen Weise weiterentwickelt, sondern durch das Nationale hindurch, über das Nationale hinaus, ins Übernationale, ins Überpersönliche steigert. Hier — wie in dem Monolog, den Halluzinationen und Wahnsinnsausbrüchen des Zaren Borís, mit der Entrücktheit seines Todeskampfes oder dem gespensterhaften Glockenspiel der Uhr; in dem Geläute der Kremlglocken und den jauchzenden Zurufen des Volkes in der Krönungsszene des »Borís«; in den »impressionistischen« Selbstbekenntnissen des Monodramas »Ohne Sonne«; in der humorgesättigten, tänzerisch beschwingten Vollblutmusik des zweiten Aktes vom »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« — hier erhebt Mussórgskij sich in Sphären, die, vom Nationalen ausgehend, über das national Bedingte hinaus, eine Sprache reden, welche die Großen der Kunst, unabhängig von ihrer nationalen Verankerung, unmittelbar miteinander verbindet. Dies sind die Höhen, auf denen ein Mozart und ein Shakespeare sich bewegen, die Mussórgskij jedoch nur vereinzelt erreicht. Denn man täusche sich nicht: von Vollkommenheit ist er weit entfernt. Seine »Höhenflüge bis unter die Wolken« werden auch von »Stürzen kopfüber zu Tal« abgelöst, wie er sich in einem Brief drastisch über die russische Schaffenskraft im allgemeinen ausdrückt.

Man wird sich also in Zukunft davor hüten müssen, das Schlagwort »Realismus« auf Mussórgskij anzuwenden. Wollte man doch auch Gógol zum »Realisten« stempeln, der ebenfalls — um vieles darüber hinaus — Vorstöße in die Gebiete des Phantasti-

schen und Dämonischen unternommen hat. Die Parallele zwischen diesen beiden Künstlern liegt auf der Hand. Und was der eine für die russische Musik bedeutet, das bedeutet der andere annähernd für die russische Dichtkunst. Zeit seines Lebens fühlt sich Mussórgskij ganz besonders zu jenem Dichter hingezogen und schafft zwei komische Opern, deren Texte auf eine Gógolsche Komödie und eine Gógolsche Erzählung zurückgreifen.

Nur in bezug auf Humor und Witz sind Mussórgskij von Natur weitere Ausmaße verliehen. Gógol bringt es fast nie zu befreiendem Lachen. Sein Humor strahlt fast immer einen tragischen Unterton aus, der selbst die heitersten und unbefangensten Szenen plötzlich blitzartig beleuchtet. Solche Momente sind auch Mussórgskij nicht fremd, namentlich wenn es sich um den Humor seiner »Ausgestoßenen und Unterdrückten« handelt. In der »Wirtshausszene« des »Borís Godunóff« und dem »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« aber erhebt sich Mussórgskijs musikalischer Humor zu strahlender Leuchtkraft; in einem Maß, wie er in der gesamten russischen Musik nirgends anzutreffen ist. Aber auch für uns Menschen des vorgerückten 20. Jahrhunderts bedeutet dieser Humor eine völlige Ausnahme.

Man unterscheide deutlich zwischen musikalischem Humor und musikalischem Witz. An letzterem besteht in unseren Tagen wahrlich kein Mangel. Von Hugo Wolf und Richard Strauß bis zu jedem Liederkomponisten unserer Tage — überall läßt er sich nachweisen, und viel Geist wurde auf ihn verwandt. Die »witzige« musikalische Illustration, die musikalische »Pointe« wurde so recht ein Kind unserer Tage. Dabei kam der musikalische Humor, wie ihn einst Mozart besaß, zu kurz. In musikalischen Lustspielen oder komischen Liedern wird man ihn nur selten antreffen. Denn heute gilt geradezu das Axiom: komische Libretti und Gesangstexte werden nicht durch musikalischen Humor, sondern durch musikalischen Witz wiedergegeben. Nicht als ob jemand eine derartige Forderung aufgestellt hätte. Sondern man machte unwillkürlich aus der Not eine Tugend. Und da es an musikalischem Humor gebrach, so verfiel man auf den musikalischen Witz, diesen direktesten Abkömmling von Gehirnes Gnaden, der so ganz unserem heutigen Intellektualismus entspricht.

Mussórgskij hat den ansteigenden Weg vom musikalischen Witz zum musikalischen Humor hinaufgefunden. Noch in der »Heirat« beschränkt er sich fast nur auf die witzige Untermalung. Daher auch die Kühle und Unsinnlichkeit, die dieses musikalische Lustspiel, ganz im Gegensatz zu allen übrigen Werken des Komponisten, ausströmt. Humor entspringt nicht dem Intellekt allein, sondern macht den Umweg über Gefühl und Gemüt und äußert sich als seltsame Mischung von Verstand und Gemüt. Mussórgskij besaß beides, Humor und Witz, in höchstem Grade. Die Emporentwicklung über das Experiment der »Heirat« hinaus spürt man deutlich in der »Wirtshausszene« des »Borís«. Hier und noch mehr in der späteren Oper, dem »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«, feiern Witz und Humor gemeinsame und getrennte Triumphe. Den bestimmenden Unterton aber liefert in beiden Fällen der musikalische Humor. Der Witz ist zurückgetreten und unterstützt lediglich die beherrschende Wirkung seines Bundesgenossen Humor, von dem das erwärmende und sinnliche Fluidum der Musik jener komischen Szenen ausgeht.

Hiermit wären einige Hauptmerkmale Mussórgskijscher Musik gekennzeichnet. Und wenn diese Besonderheiten auch tiefer als bei anderen Tondichtern im persönlichen Talent des Komponisten verankert sind und er seine Höchstleistungen außerhalb einer stetigen Entwicklung der russischen Musik vollbracht hat, so fällt doch kein Meister vom Himmel. Seine unverkennbare musikalische Abstammung von Dargomuíshskij, der wiederum auf Glínka fußt, springt deutlich genug in die Augen. Von diesen zwei russischen Meistern, welche die Erscheinung Mussórgskijs vorbereiteten und überhaupt erst möglich machten, soll daher in den folgenden zwei Kapiteln die Rede sein.

# DIE VORGÄNGER

## MICHAEL GLÍNKA

(1804—1857)

GLÍNKA ist als Gesamterscheinung keine westeuropäische Angelegenheit, sondern eine rein russische. Das wird auch derjenige zugeben müssen, der für die außergewöhnliche Persönlichkeit dieses Komponisten und die russische Musik überhaupt größte Bewunderung hegt. Für diese Annahme spricht schon die Tatsache, daß seine beiden Hauptwerke, die zwei Opern »Das Leben für den Zaren« und »Russlán und Ludmílla«, im Verlauf beinahe eines Jahrhunderts außerhalb Rußlands fast nirgends zur Aufführung gelangt sind. Und nichts spricht dafür, daß das in Zukunft anders sein wird.

Am 27. November 1836 fand die erste Aufführung des »Leben für den Zaren« in Petersburg mit gewaltigem Erfolge statt, und von diesem Tage an tritt Rußlands Musik als selbständiger Faktor neben die westeuropäische. Von diesem Tage an behauptet sich Rußlands Kunstmusik als urwüchsige Kulturerscheinung neben dem unerschöpflichen Reichtum seiner herrlichen Volksweisen. Es handelt sich zunächst um die Oper. Die Instrumentalmusik folgt später. Glínkas bahnbrechende Tat ist um so erstaunlicher, als er so gut wie ohne Vorgänger dasteht.

Die in vieler Beziehung verhängnisvollen Reformen Peters des Großen haben die spärlichen, aber entwicklungsfähigen Zweige eigenartiger russischer Musikkultur geknickt. Es beginnt die Zeit blinder Anbetung alles Fremden und betonter Geringschätzung alles Einheimischen. Zwar werden schon im 18. Jahrhundert in Petersburg Versuche gemacht, russische Texte in Musik zu setzen,

und sogar Kaiserin Katharina II. hat fünf Libretti verfaßt. Aber die Musik dazu wird von Italienern geschrieben oder von solchen russischen Dilettanten, die gänzlich im Banne der Italiener stehen. Diesem Einfluß Italiens bis weit in das 19. Jahrhundert hinein ist kaum einer der großen russischen Komponisten völlig entgangen. Auch Mussórgskij nicht. Nur die Allerneuesten, wie die oft international eingestellten Skrjábin, Strawínskij, Prokófjeff, sind frei davon.

In der Geistesgeschichte aller Völker lassen sich von Zeit zu Zeit Perioden beobachten, in denen sie die Reife für bestimmte geistige Großtaten erreicht haben. In diesem Sinne könnte man die bekannte biblische Wendung variieren und sagen: Als die Zeit erfüllet war, kam Weber und schuf seinen »Freischütz«. Oder: Als die Zeit erfüllet war, kam Glínka und schuf sein »Leben für den Zaren«. Den Zeitgenossen schwebten unbewußt gewisse Wünsche und Sehnsüchte vor. Als dann die beiden Opern erschienen, fand jedermann seine ihm bis dahin unbewußten Wünsche in diesen Werken verwirklicht. So erklärt sich der ungeheure Erfolg, der beiden Bühnenschöpfungen zuteil wurde.

In Deutschland sind es die »romantischen« Stimmungen, denen Weber mit besonderer Betonung der nationalen Eigenart im »Freischütz« treffendsten Ausdruck verleiht. In Rußland aber greift Glínka auf den unerschöpflichen Born russischer Volkslieder und Tänze zurück. Nicht als ob er nun eine Menge dieser Lieder und Tänze in seine Opern hinübergenommen hätte. Das tut er nur in den seltensten Fällen. Nein, er erfindet eigene Musik im Stil der russischen Volkslieder und gibt dadurch seinen Opern gleichzeitig das persönliche und das nationale Gepräge.

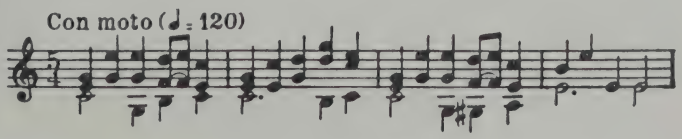
Es ist nicht ganz leicht, sich über Glínkas Bedeutung klar zu werden. Seine Sonderstellung tritt schon dadurch deutlich zutage, daß er als erster unter den russischen Musikern nicht Dilettant war und das Handwerkliche seiner Kunst in einer Weise beherrschte, die das Lesen seiner Partituren für den Kenner auch heute noch zu einem Genuß macht. Die Genialität seiner Begabung steht außer Frage, und die russischen Musikhistoriker neigen dazu, ihm auch im Vergleich zu den späteren russischen Komponisten eine Sonderstellung einzuräumen. Solcher Auf-

fassung wird man nur bedingt beipflichten können. Seine reformatorische Tat steht höher als seine endgültige Leistung. Auch schon bei ihm wird eine gewisse Gebrochenheit bemerkbar, die nachher fast alle russischen Komponisten kennzeichnet und eine Höhenentwicklung im größten Ausmaß hier wie dort vereitelt. Bei Glínka handelt es sich vor allem um seine beiden Opern »Das Leben für den Zaren« (1836) und »Russlán und Ludmílla« (1842). Was er sonst noch geschrieben hat, kommt bei Beurteilung seiner Gesamterscheinung nicht in Betracht.

Die erste dieser beiden Opern behandelt die Volkslegende, wonach ein Bauer Iwán Ssussánin zu Beginn des 17. Jahrhunderts sein Leben für den ersten Zaren aus dem Hause Románoff opfert, indem er die von den Polen ausgesandten Häscher in einen ungeheuren Wald lockt und mit ihnen dort zugrunde geht. Also ein zündender patriotischer Stoff, dessen geschickte Aufmachung an sich schon einen gewissen Erfolg verbürgt und vom Zaren Nikolaus I. und seinen Nachfolgern für patriotische Festveranstaltungen weidlich ausgenützt wird. Dazu tritt Glínkas Musik, die neben Stellen stärkster volkstümlicher Eigenart solche enthält, die ganz italienisch anmuten. Vor allem aber und besonders häufig auch manche, wo russische und italienische Musikelemente eine Mischung erfahren, die zwar den Ohren schmeichelt, deren brüchiger Stil aber deutlich spürbar ist. So entsteht kein einheitliches Kunstwerk, und die in der Oper auftretenden Bauern und Bäuerinnen sind keineswegs bodenständige, sondern idealisierte Typen, die mit ihrem häufig falschen Pathos, ihrer Tränenseligkeit und den italienischen Koloraturen auf das übernommene Schema der »Großen Oper« hinweisen.

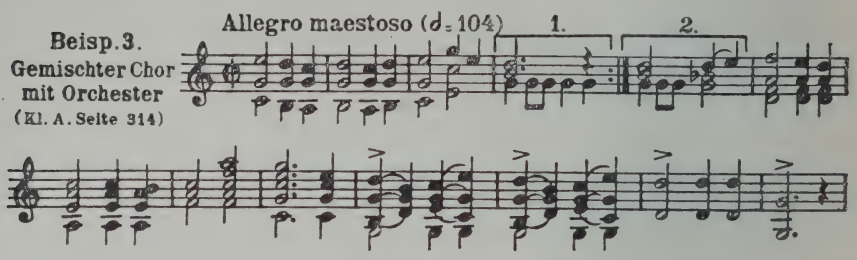
Weitaus am stärksten wirken die Chöre, die unverfälschtes Volkskolorit auszeichnet. Beispiel 2 ist der Beginn eines Hochzeits-

**Beisp. 2.**
**Frauenchor mit Orchester**
**(Kl. A. Seite 212)**




chores junger Mädchen, der mit seiner Musik und seinem Rhythmus — dem unentwegten $\frac{5}{4}$-Takt — Muster wurde für ähnliche Ge-

bilde vieler russischer Komponisten, namentlich bei Mussórgskij und Borodín. Beispiel 3 zeigt den monumentalen Hymnus des




Epilogs, einen Preisgesang auf Rußland und seinen Zaren, dessen hinreißende Gewalt von einziger Großartigkeit ist. Glínka arbeitet hier mit einem ungeheuren Apparat: mit drei Chören, zwei Blasorchestern und vielen Glocken auf der Bühne (außer dem gewöhnlichen Orchester); wozu noch gelegentlich eine stark besetzte Trompetenpartie mit fanfarenartigen Motiven und eine Militärtrommel hinzutreten. Zwischen diese Massenchöre sind lyrische Episoden eingebettet, deren bestrickende Anmut die eherne Wucht des Hymnus um so mehr hervortreten läßt. Man beachte die Tonart C-dur, ferner jene zwei Stellen, wenn die gewaltig sich türmende Musik im stärksten Fortissimo unerwartet abbricht und mehrere Takte völlig schweigt, wobei nur das Getöse des Volkes und das Glockengeläute zu hören sind; endlich die Schlußsteigerung, die das Finale krönt. Hätte Glínka nichts anderes geschrieben wie diesen Epilog, so wäre ihm die Unsterblichkeit sicher. Die elementaren C-dur-Jubelchöre bei Borodín (im Prolog der Oper »Fürst Igor«) und Mussórgskij (in der Krönungsszene des »Borís Godunóff«) sind ohne Glínkas Vorgang nicht denkbar. Auch das plötzliche Abbrechen der Musik, so daß nur die Glocken hörbar bleiben, finden wir bei Mussórgskij in der »Krönungsszene«. Ein Kapitel für sich bildet die Verwendung der Glocken bei diesen russischen Komponisten. Sie wirken — weitab von jedem Effekt — durch ihre zwingende nationale Dazugehörigkeit. Nirgends in Westeuropa fügen sie sich so echt dem Organismus eines Musikstückes ein. Erinnert man sich der Glocken im »Parsifal« und ganz besonders in Mahlers Sinfonien, so empfindet

man sie bei Wagner als theatralisch, bei Mahler aber geradezu als aufdringlichen Effekt.

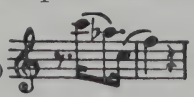
Unter Glínkas Instrumentalstücken ragt die berühmte Mazurka im Polenakt seiner Zarenoper hervor, ein Vollblutstück mit faszinierender Wirkung, demgegenüber die anderen Tänze dieses Aufzuges völlig zurücktreten.

Glínkas zweite Oper »Russlán und Ludmílla« (1842) erringt nicht entfernt den ungeheuren Beifall der ersten und erweist sich für viele Jahre hinaus als ein Mißerfolg. Das liegt an der unglücklichen Verarbeitung der gleichnamigen epischen Dichtung Púschkins zu einem Drama. Púschkin hatte Glínka die Umformung seines Werkes für ein Opernbuch versprochen. Da tritt jenes unglückselige Duell dazwischen, das Púschkin in der Blüte der Jahre dahinrafft. Nun machen sich der Reihe nach fünf Librettisten an die Dichtung; doch ohne Erfolg.

Die Romantik des Stoffes ist ohne weiteres erkennbar: Ludmílla, die Tochter eines russischen Fürsten, wird von einem bösen Zauberer entführt. Drei Ritter aus dem fürstlichen Gefolge machen sich auf, die Geraubte zu befreien. Es kommt zu allerhand Abenteuern und Kämpfen mit übernatürlichen Wesen, bis es schließlich dem Sieger Russlán gelingt, Ludmílla ihrem Räuber zu entwinden.

Schon durch diesen Stoff wird Glínkas Musik in ein anderes Fahrwasser gelenkt als in der ersten Oper. Jetzt sind es Einflüsse der musikalischen deutschen Romantik, die sich bemerkbar machen und die italienischen Elemente etwas zurückdrängen. Wir finden die Verwendung tiefer Klarinetten, auch in Terzen und Sexten; schnelle Stakkatofiguren der Holzbläser, romantische Hornklänge und dergleichen mehr. Ein Glanzstück des »Russlán«: das Duett (Nr. 7) zwischen dem lächerlichen Ritter Farlaff und der Zauberin Naína mit dem deutsch-romantischen Motiv (Beispiel 4) könnte geradezu in einer Oper Marschners oder des jungen

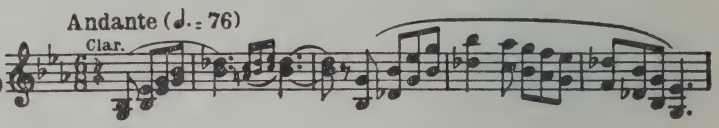
**Beisp. 4.**
(Kl. A. Seite 121)



Wagner stehen. Dazu tritt noch eine Eigentümlichkeit: Diese Szene des furchtsam stammelnden Ritters wirkt unglaublich

komisch, die Musik als solche ist aber garnicht komisch, sondern im Grunde romantisch. Und nur einige Takte erinnern an die Art des ängstlichen Geplappers Leporellos im zweiten Finale des Don Giovanni. Als Russlán die in Zauberschlaf versenkte Ludmílla zu erwecken sucht, erklingen einige sehr bezeichnende Motive (Beispiel 5), deren Verwandtschaft mit dem Stil des späteren Wag-

Beisp. 5.
(Kl. A. Seite 284)




ner (Erweckung Brünnhildes) auffällt. Zur Charakterisierung dämonischer Gewalten gebraucht Glínka in dieser Oper die Ganztonskala, die offenbar damit zum erstenmal Verwendung findet. Auch hier gibt es einen prächtigen, typisch russischen Chor im $\frac{5}{4}$-Takt und einen solchen der persischen Mädchen. Derartige Tänze und Chöre orientalischer Sklavinnen kommen häufig in russischen Opern vor und bieten den Komponisten die verlockende Gelegenheit zur Entfaltung sinnlich-morgenländischen Kolorits. In diesem Zusammenhang wäre auch die Lesgínka, ein kaukasischer Nationaltanz, zu nennen, dessen fiebernder Rhythmus Glínka zu einer rassigen Ballettmusik ersten Ranges inspirierte. Solche Stücke, ebenso wie der Marsch des Tschernomóren aus »Russlán« und die erwähnte Mazurka im »Leben für den Zaren«, sollten in Deutschland aufgeführt werden, da an guter Ballettmusik wirklich keine Überfülle vorhanden ist. Und es kann einen nur wundernehmen, daß unsere Ballettmeister und Dirigenten nicht schon längst diese Charakterstücke entdeckt haben. Doch gibt es im »Russlán« auch schwache Tänze mit sehr banaler Musik, darunter sogar Polka- und Walzerrhythmen europäischer Prägung, aber von seichter Art. In beiden Opern fallen die zahlreichen prägnanten instrumentalen Aktvorspiele auf, die an Gehalt über den beiden Ouvertüren stehen. Wohl zeichnet sich die des „Russlán" durch eine brillante technische Aufmachung aus. Ihr rauschender Dur-Charakter und ihr derber Rhythmus aber haften an der Oberfläche, ebenso wie der lapidare Abschluß der Oper, der auf die Motive der Ouvertüre zurückgreift.

Dieser nicht tiefe Prunk hält in keiner Weise den Vergleich mit dem vorhin beschriebenen Schlußhymnus der anderen Oper aus.

Glínka selbst stellte seine zweite Oper über die erste, und diese Anschauung, die auch von Mussórgskij geteilt wurde, ist in Rußland bis auf den heutigen Tag verbreitet. Fraglos läßt sich eine gewisse Weiterentwicklung der Musik des »Russlán« über die des früheren Bühnenwerkes feststellen: ein flüssigeres Rezitativ, ein Hinauswachsen vom italienischen Opernstil zu einem mehr verinnerlichten deutsch-romantischen Typus. Damit wird aber nur eine gewisse Tendenz der Entwicklung gekennzeichnet. Denn an äußerlichen Momenten ist im »Russlán« wahrlich kein Mangel, und die italienischen Koloraturen der Ludmílla-Partie machen sich besonders störend bemerkbar. Wägt man die Merkmale der beiden Opern gegeneinander ab, so behauptet das »Leben für den Zaren« mit seiner stärkeren musikalischen Erfindung vielleicht einen kleinen Vorrang.

Den Mißerfolg des »Russlán« nimmt der achtunddreißigjährige Glínka sich so zu Herzen, daß er keine Oper mehr komponiert und nur kleinere Gelegenheitswerke hervorbringt. Die 1843 mit erneuter Heftigkeit ausbrechende musikalische Italomanie seiner Landsleute in Petersburg verbittert ihn. Seine schöpferische Kraft liegt brach. Denn was er fortan komponiert, reicht nicht im entferntesten an die beiden Opern heran. Im wesentlichen handelt es sich um einige belanglose Instrumentalwerke (relativ am bedeutendsten die Orchesterphantasie „Kamárinskaja"), um die Musik zur Tragödie »Fürst Chólmskij« mit dem reizvollen »Hebräischen Lied« und um seine »Romanzen«. Von ihnen soll hier noch die Rede sein, da einige über Dargomuíshskij zu Mussórgskij hinleiten.

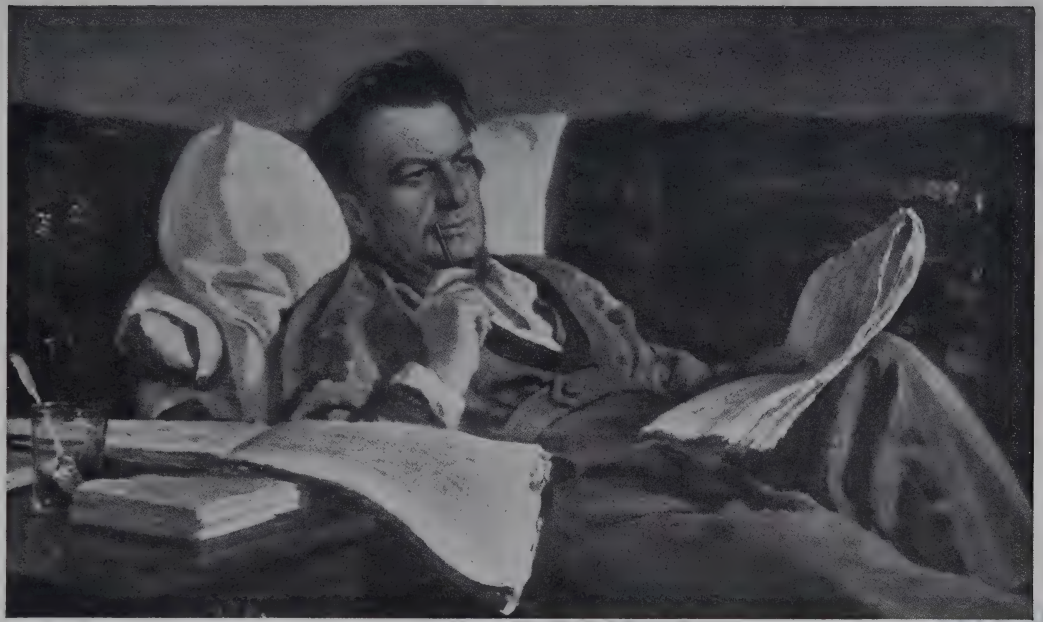
Der Name »Romanze« (»Romancero«) stammt aus Spanien. Die »musikalische« Romanze aber taucht zuerst in Frankreich zu Ende des 18. Jahrhunderts in den Opern von Grétry und Monsigny auf. Was in Frankreich die »Romanze« war, nannte man in Italien »canzona«, in Deutschland »Lied«. Die russische Romanze geht auf die Zeit der Kaiserin Katharina zurück, und ihre Entwicklung bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich in Petersburg und Moskau unter den verschieden-

artigsten, nicht leicht zu durchschauenden Einflüssen. Folgende Momente werden für die Herausbildung ihres Stiles maßgebend:

1. Das großrussische Volkslied.
2. Das ukrainische Volkslied und sein instrumentaler Ableger: der ukrainische Tanz.
3. Die italienische Melodik.
4. Die sentimentale französische Romanze und das französische »Chanson«.

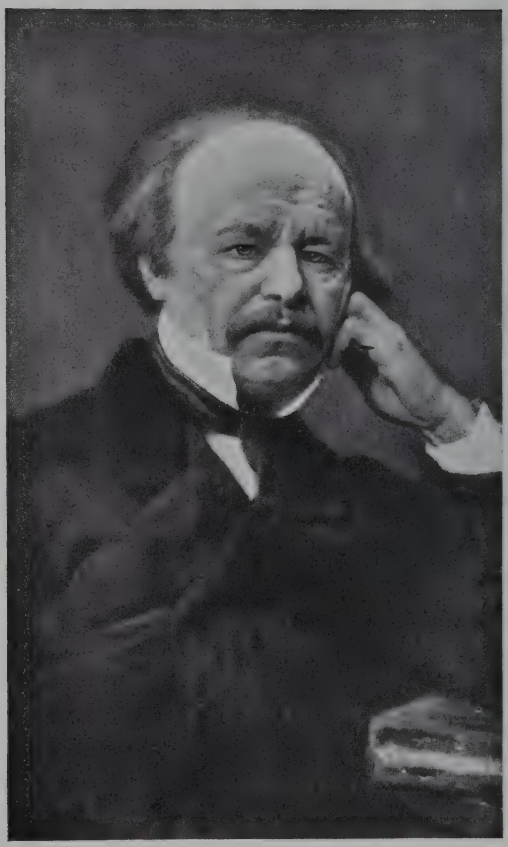
Alle diese heterogenen Einflüsse durchkreuzen einander und ergeben keinen reinen Zusammenklang. Dilettanten bemächtigen sich dieses Gebietes und rufen eine unübersehbar große Produktion hervor. Fast ausnahmslos handelt es sich um die allerprimitivste Klavierbegleitung von Melodien im italienischen Stil oder auch von russischen Volksliedern, die auf italienische Manier zurechtgestutzt werden. Einige wenige von ihnen, die besser gelungen sind, gehen ins Volk über (wie z. B. »Der rote Ssarafán« von Warlámoff) und werden so zu Volksliedern. Ein Vorgang, der auch in Deutschland im Anfang des 19. Jahrhunderts zu beobachten ist. Nun tritt zu den bisherigen Einflüssen ein neues Element: die Zigeunermusik, die bald allseitige Beliebtheit erlangt und die ohnehin nicht charaktervolle »Romanze« weiter veräußerlicht und vergröbert. In den fünfziger Jahren wird es in der vornehmen Gesellschaft der größeren Städte Sitte, »zu den Zigeunern zu fahren«, d. h. in solche meist in der Vorstadt belegene Lokale, wo Zigeunertruppen ihre Musik zum besten geben. In seinem Drama »Der lebende Leichnam« schildert Tolstoí solch ein Begebnis, das meist mit reichlichen alkoholischen Genüssen bis in die Morgenstunden verknüpft wird.

Doch sind in Glínkas über 60 Romanzen, deren erste bereits in den zwanziger Jahren entstehen, noch keine Einflüsse von Zigeunermusik vorhanden. Ihr musikalischer Gehalt ist recht gering, und nur wenige überragen den Durchschnitt. Allerdings hatte man nicht den Ehrgeiz, tiefe Empfindungen zum Ausdruck zu bringen; auf Gefälligkeit, auf einen Ohrenschmaus kam es lediglich an, wobei die Molltonart mit elegischen Stimmungen vorherrscht und in den Texten der Kitsch wahre Orgien feiert. Das fast einzige Thema bildet die Liebe in den verschiedensten Schat-



Michael Glínka

Nach dem Gemälde von J. E. Répin



Alexander Dargomuíshskij

Nach dem Gemälde von K. Makówskij

tierungen. Die Romanze bedeutete zu jenen Zeiten in Rußland das, was in Westeuropa dazumal der Walzer war und was uns heute der Foxtrot ist. Durch Lanner und Strauß erfährt der Walzer eine Veredelung, die Romanze eine solche durch manche russische Komponisten, vor allem durch Tschaikówskij, der im Grunde nie ein »Lied«, sondern »Romanzen« geschrieben hat. Abseits aber steht wiederum Mussórgskij. Doch davon später.

Glínka hat sich kaum bemüht, das Gebiet der Romanze zu vertiefen und etwa das russische Volkslied für diese Gattung fruchtbar zu machen, wie er es in seinen Opern versuchte. Trifft man in seinen Romanzen hier und dort volksliedartige Gebilde, so treten sie einem in italienischer Einkleidung entgegen. Doch gelingt ihm die erste russische musikalische Ballade von Bedeutung: die erstaunliche »Nächtliche Heerschau« (1837), deren Stil in Rußland Schule macht. Auch »Gretchen am Spinnrad« zeichnet sich durch viele Feinheiten meist harmonischer Art aus, wobei man allerdings nicht an Schubert denken darf. Große Steigerungen und viel Ausdruck enthält Lérmontoffs »Gebet« (1855), ursprünglich ein Klavierstück, das dem Gedicht untergelegt wurde. Liedtexten wird damals noch keine besondere Bedeutung beigemessen. Erst in der Folgezeit erwacht auch in Rußland die Erkenntnis ihres die Musik befruchtenden Wertes.

Welches sind nun die besonderen Eigenschaften, die Glínkas Musik und seine Persönlichkeit auszeichnen?

Daß die russischen Musikhistoriker gerade im »Russlán« ein Werk reinster Prägung erblicken, wurde bereits erwähnt. Doch nicht nur dies. Auch der unglückliche Text wird in Schutz genommen und ihm eine tiefere Bedeutung unterlegt, wie das in ähnlicher Weise in Deutschland mit der »Zauberflöte« geschieht. Wohl besitzt Púschkins Dichtung einen tiefen Sinn, nicht aber ihre verunglückte Umformung in jenes Opernbuch. Was uns in erster Linie fesselt, ist nicht das Textliche, sondern die Musik. Ihr zwiespältiger Stil kann nicht geleugnet werden, auch wenn einem die Genialität vieler Stellen und die technische Meisterschaft des Gesamtwerkes zum Bewußtsein kommen. Hier, bei Glínka, wie später in so vielen Fällen bei den russischen Komponisten, hat die Entwicklung nicht ganz das gehalten, was die Be-

gabung versprach. Vielleicht wäre Glínkas zögernde, nachgiebige, von keiner Energie geschwellte Natur zu höheren Leistungen fähig gewesen, wenn er bei seinen Landsleuten und in seiner Umgebung Verständnis und Ermunterung gefunden hätte. Das war bekanntlich nicht der Fall, und so wird der Mißerfolg des »Russlán« zur Katastrophe seines Lebens und zur Ursache des Stillstandes seiner künstlerischen Weiterentwicklung. Er vermag sich nicht mehr aufzuraffen, sucht immer wieder im Auslande Zuflucht vor den unerträglichen russischen Musikzuständen und verschüttet allmählich seine künstlerische Kraft. Das typische Schicksal vieler russischer Komponisten, dem auch Mussórgskij letzten Endes nicht entgangen ist.

Glínkas Bühnenwerke bleiben im Stil der »Großen Oper« stecken. Er versucht es garnicht, den einzelnen auftretenden Personen scharfe musikalische Umrisse zu geben. Wohl aber charakterisiert er die verschiedenen Situationen in den zwei Dramen: Treten die Polen auf, so fehlt es nicht an Mazurkas, Polonäsen und Krakowiaks. Erscheinen russische Bauern, so gibt es Musik im russischen Volkston. Handelt es sich um Zauberer und übernatürliche Vorgänge, so vernimmt man romantische Klänge. Seine bahnbrechende Tat wird immer Bewunderung erwecken. Und waren schon manche der späteren russischen Komponisten in hohem Maße auf ihre eigene Kraft gestellt, so trifft das um so mehr auf Glínka zu. Ihm, dem Reformator, boten sich in seinem Lande größere Aufgaben als etwa Weber in Deutschland, der bereits ein Fundament vorfand. An Webers Fülle der musikalischen Gesichte im »Freischütz« aber reicht Glínka nicht heran, oder doch nur gelegentlich mit seinen Höchstleistungen.

## ALEXANDER DARGOMUÍSHSKIJ

(1813—1869)

Eine Persönlichkeit ganz anderen Schlages ist der neun Jahre jüngere Dargomuíshskij, der das Werk Glínkas weniger fortsetzt, als vielmehr in mancher Beziehung ergänzt. 1813, im Geburtsjahr Wagners und Verdis, geboren, durchläuft er eine Entwick-

lung nach der damals bei den vornehmen Geschlechtern Rußlands üblichen Art. Man besucht eine höhere Lehranstalt der Residenz, tritt in den nicht gerade anstrengenden Staatsdienst und genießt die Annehmlichkeiten des Verkehrs mit der oberen Gesellschaft. Indessen hält Dargomuíshskij es nur vier Jahre als Beamter aus und verbringt fortan als wohlhabender Privatmann sein ganzes Leben fast ausschließlich in Petersburg. Schon früh sind seine musikalischen Neigungen erwacht, denen er sich mit wachsendem Eifer widmet. Er schreibt »Romanzen«, wie viele andere Dilettanten der vornehmen Kreise, und sein Talent erfreut sich in den Salons bald großer Beliebtheit. Doch wird ihm die Musik mehr Beschäftigung als Beruf. Seine etwas träge Natur rafft sich selten zu größeren Anstrengungen auf. Im Winter 1833/34 lernt er Glínka kennen, dessen Leben sich in ähnlicher Weise abspielt, der aber an fachmännischer Ausbildung ihm stets weit überlegen blieb. Glínka unterweist ihn in den Künsten der Instrumentation, gibt ihm auch sonst allerhand technische Fingerzeige. Doch ist von einem systematischen Unterricht keine Rede. So bleibt Dargomuíshskij, wie so viele russische Komponisten, Zeit seines Lebens Dilettant.

Erst in den fünfziger Jahren findet er den Weg zu sich selbst. Mit glücklichem Instinkt verfällt er auf Púschkins unvollendet hinterlassenes Drama »Russálka« (»Nixe«), aus dem er ein Opernbuch formt. Er hält sich möglichst getreu an Púschkins Verse, fügt Chöre ein und dichtet die letzte Szene dazu. Die Handlung ist folgende: Ein junger russischer Fürst liebt Natáscha, die Tochter eines Müllers, muß sie aber verlassen, um eine standesgemäße Heirat zu schließen. Aus Verzweiflung springt Natáscha in den Dnjepr und verwandelt sich in eine Nixe; ihr Vater aber fällt vor Kummer dem Wahnsinn anheim. Gewissensbisse plagen den Fürsten während der prunkvollen Hochzeitsfeier, die nach altrussischem Brauch vor sich geht; er glaubt Natáschas Stimme zu hören und wird seines Lebens nicht froh. Unstet irrt er umher und gelangt zur verfallenen Mühle, wo er mit Entsetzen auf den wahnsinnigen Müller stößt. Natáscha aber beherrscht das Nixenreich und gebiert als Frucht ihres Liebesbundes mit dem Fürsten ein Nixlein. Dieses trifft seinen Vater, den Fürsten, am Ufer des

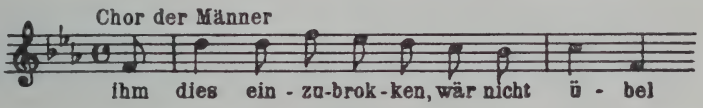
Flusses und sucht ihn auf Wunsch der Mutter ins Wasser zu locken. Zu spät springt die fürstliche Gemahlin dazwischen, hohnlachend stürzt der wahnsinnige Müller den Fürsten in den Dnjepr. Leider folgt noch eine Apotheose, die in nicht gerade geschmackvoller Art, wie im Schlußbild des »Fliegenden Holländers«, die Liebenden vereint zeigt.

Dennoch besitzen wir in der »Russálka« das erste vortreffliche Textbuch der russischen Opernliteratur, das seine Wirkung bis auf den heutigen Tag nicht verloren hat. Mit seiner Musik beschreitet Dargomuíshskij zum erstenmal neue Bahnen: er betont nicht nur das nationalrussische Kolorit im Sinne Glínkas, sondern führt neue Stilelemente ein. Púschkins phantastisch romantisches Drama bietet ihm dazu die Handhabe. Seit der ersten Aufführung von Glínkas »Leben für den Zaren« sind zwanzig Jahre verstrichen. Die Zeiten haben sich geändert. An die Stelle einer idealisierten Romantik ist eine mehr realistische getreten. Dies soll besagen, daß phantastische Begebenheiten nicht durch einen idealisierten Musikstil wiedergegeben werden, sondern durch einen solchen, der sich nach der realistischen Seite hin wandelt. Dargomuíshskij strebt nicht nach schönen Melodien, die dem Ohr schmeicheln, sondern der Ton soll genau das Wort ausdrücken. Auf Wahrheit kommt es an. Mit Tendenzen dieser Art war die russische Literatur bereits vorangegangen. Schon Gógol ist gleich stark im Phantastischen wie im Realistischen, während Leo Tolstoí und Dostojéwskij endgültig dem Realismus zum Durchbruch verhelfen. Dargomuíshskij gilt als erster realistischer Musiker unter den russischen Komponisten. Das trifft aber nur auf seine letzte Oper, den »Steinernen Gast«, zu. Die »Russálka« ist in stilistischer Beziehung noch ein Zwitter: halb »Große Oper« mit idealisierten Typen, halb ein Weg zum Realismus. Dieser äußert sich vor allem in den sogenannten »melodischen Rezitativen«, mit denen Dargomuíshskij eine aus dem Wort geborene melodische Linie anstrebt.

Die musikalische Melodik eines Volkes wird nicht nur von seiner jeweiligen besonderen Veranlagung bestimmt, sondern vor allem auch von seiner Sprache und seinen Spracheigentümlichkeiten. Da nun die Musikäußerungen eines primitiven Volkes sich

zuallererst in seinen Liedern offenbaren, so ist die Melodik dieser Lieder in hohem Grade von den Liedtexten abhängig. Folglich auch von den Akzenten und dem Wortfall der Sprache. Im Russischen enden viele Worte und Satzbildungen mit ausgesprochen fallendem Akzent. Dadurch ergibt sich in der Musik eine besondere Melodik, wonach viele musikalische Phrasen — entsprechend der sinngemäßen Wortdeklamation — mit einer fallenden reinen Quinte (seltener mit einer fallenden Quarte oder Terz) schließen. Eine Eigentümlichkeit, die in der gesamten russischen Melodik auffällt. Bei Glínka, dessen Melos vielfach noch stark italienisch beeinflußt ist, sind diese fallenden reinen Quinten noch selten. Viel häufiger schon bei Dargomuíshskij (vgl. Beispiel 6). Bei Mussórgskij aber, der dem Wortakzent am fein-

Beisp. 6.
„Russálka"
(Kl. A. Seite 262)



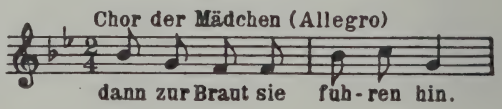

fühligsten nachgeht, spielen diese fallenden Intervalle eine große Rolle.

Unter den russischen Komponisten sucht Dargomuíshskij als erster die Melodie aus dem Sprachrhythmus zu gebären und gelangt so zu seinem »melodischen Rezitativ«, dem Urkeim des musikalischen Realismus. Denn je intensiver die Musik die Wortakzente und den Wortinhalt wiederzugeben sucht — um so stärker die »realistische« Wirkung, die durch musikalische Untermalung des Wortsinnes in Zukunft noch ganz erstaunliche Steigerungen erfahren sollte. Dargomuíshskij aber steht noch am Anfang dieser Richtung, die in der »Russálka« gewissermaßen ihre schüchternen Gehversuche macht. Hier gelingt es der russischen Musik zum erstenmal, eine Figur musikalisch scharf zu umreißen: nämlich den Müller. Aber nicht so sehr den gesunden, handfesten, geldgierigen Müller des ersten Aktes (vom Schlage des Daland im »Fliegenden Holländer«), als vielmehr den wahnsinnigen des letzten Aktes. An dieser Stelle gemahnt Dargomuíshskijs Musiksprache an die bizarre und skurrile Ausdrucksweise eines Berlioz. Im Bestreben nach realistischer Wirkung erhebt der russische Komponist sich über diese hinaus und unter-

nimmt einen Vorstoß in dämonisch phantastische Bezirke. Genau denselben Vorgang erleben wir fünfzehn Jahre später, nur in weit umfassenderem Ausmaß, bei Mussórgskij, der im »Borís Godunóff« vom Realismus ausgeht und darüber hinaus das Gebiet entrückter, fast mystischer Dämonie betritt.

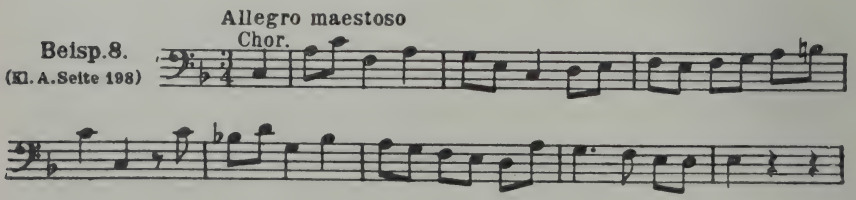
Glückt Dargomuíshskij in der Person des wahnsinnigen Müllers eine bizarre Romantik Berliozschen Geistes, so versagt er vollkommen in jener anderen, mehr naiv spukhaften, harmloseren Romantik deutschen Gepräges, die sich etwa in Mendelssohns »Sommernachtstraum« und Webers »Freischütz« am reinsten verkörpert. Die Nixenszenen der »Russálka« mißraten ihm völlig. Hingegen beackert er ein neues Gebiet, das Glínka versagt blieb: das des musikalischen Humors. Und zwar auf nationaler Basis. Im zweiten Akt der »Russálka« spielt auf der prunkvollen Fürstenhochzeit der spassige »Heiratsvermittler« — eine typische Figur solch russischer Volksfeste — eine gewichtige Rolle. Rassige Rhythmen erschallen mit überaus bezeichnender Deklamation. Hier wird russischer Volkshumor für die Kunstmusik fruchtbar gemacht. Und auf derselben Grundlage baut Mussórgskij später weiter. Man vergleiche Beispiel 7 aus der »Russálka« (fallende Quarte!) mit der Deklamationsweise in Mussórgskijs Lied »Die Elster«.

Beisp. 7.
„Russálka"
(Kl. A. Seite 230)

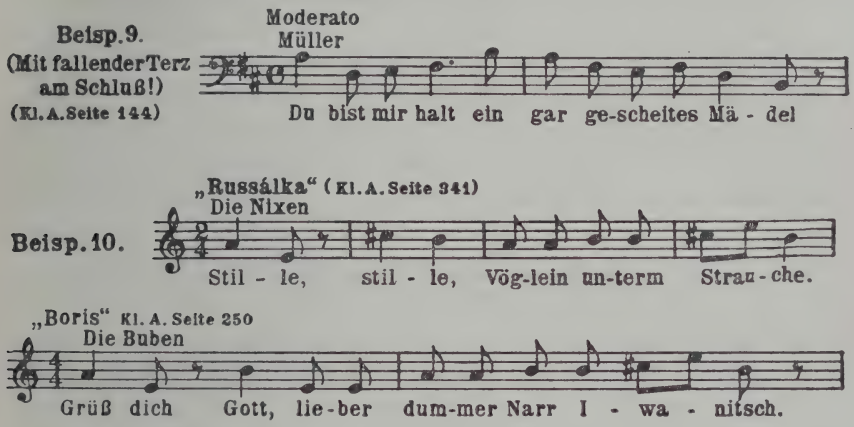



Dies führt zur Betrachtung der vielen nationalrussischen Volkschöre in »Russálka«, mit denen Dargomuíshskij sich ebenbürtig an die Seite Glínkas stellt. An Erfindung plastischer Themen ist bei ihm kein Mangel (vgl. Beispiel 8). Die Deklamation in Bei-

Beisp. 8.
(Kl. A. Seite 198)



spiel 9 weist auf die Art, wie Mussórgskij seine Bauern im Revolutionsakt des »Boris« deklamieren läßt. Und Beispiel 10 zeigt die ganz ohrenfällige Übereinstimmung zweier Themen von Dargomuíshskij und Mussórgskij. Untersucht man aber die rein instru-




mentalen Partien der »Russálka«, so stößt man auf Dilettantentum reinsten Wassers. Die Ouvertüre und ebenso die Schlußapotheose muten in technischer Beziehung geradezu hilflos an und zeigen, daß Dargomuíshskijs Erfindungskraft eines Textes bedurfte, um sich an ihm emporzuranken. Auf diesem Gebiet ist ihm Glínka unendlich überlegen. Ebenso mit seiner phänomenalen Instrumentationskunst, an die ein Rímskij-Kórssakoff später anknüpft.

Im Mai 1856 findet die erste Aufführung der »Russálka« in Petersburg statt. Mit unverkennbarem Mißerfolg. Verbittert zieht Dargomuíshskij sich von der großen Welt zurück und macht sich erst nach einer fast zwölfjährigen Pause wieder an ein größeres Werk. Dieselbe Entmutigung, derselbe Rückschlag wie bei Glínka! Und möglicherweise wäre es auch nach zwölf Jahren nicht zu dieser neuen Oper gekommen, hätte sich nicht im Musikleben Petersburgs inzwischen eine entscheidende Wendung vollzogen.

Etwa ein halbes Jahr nach der Erstaufführung der »Russálka« wird der siebzehnjährige Mussórgskij bei Dargomuíshskij eingeführt. Bald darauf finden auch Míljij Balákireff und Caesar Cui

in seinem Hause Eingang, denen sich zu Anfang der sechziger Jahre noch Rímskij-Kórssakoff und Alexander Borodín anschließen. Diese Gruppe wird später unter der Bezeichnung »Das mächtige Häuflein« bekannt. Ein reger Gedankenaustausch beginnt. Der um mehr als zwei Jahrzehnte ältere Dargomuíshskij verhält sich zu den »Fünf« sehr freundschaftlich, und es zeigt sich allmählich, daß seine eigene musikalische Entwicklung den Anschauungen seiner jungen Freunde begegnet. Diese zollen seinem Talent die größte Hochachtung. Es entstehen Wechselbeziehungen fruchtbarster Art, indem Dargomuíshskij die jungen Komponisten anspornt und seinerseits Anregungen von ihnen empfängt. Als nun vollends 1865 die Neueinstudierung der »Russálka« in Petersburg ihm einen unerwarteten Erfolg bringt und die Oper Abend für Abend volle Häuser macht, da lebt er förmlich auf. Nun beginnen auch die öffentlichen Ehrungen. 1867 wird er als Nachfolger Anton Rubinsteins Direktor der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, worauf er — als erste amtliche Tat — die Ernennung Balákireffs zum Dirigenten der ständigen Sinfoniekonzerte dieser Musikgesellschaft durchsetzt. Seine Schaffenskraft beginnt sich wieder zu regen, und so macht er sich im Januar 1868, als bereits todkranker Mann, an seine letzte Oper, den »Steinernen Gast«, nach dem bekannten Drama Púschkins.

In unerhört schnellem Anlauf bringt er das Werk noch im Herbst desselben Jahres fast zu Ende; desselben Jahres, in dem Mussórgskij seine »Heirat« schuf, die stilistische Zwillingsoper des »Steinernen Gastes«. Dieser, obgleich noch nicht ganz beendet, gelangt in Dargomuíshskijs Wohnung zur Aufführung, wobei der Komponist den Don Juan, Mussórgskij aber mit seinem genialen Vortragstalent den Leporello und Don Carlos singt. Die Begeisterung des »mächtigen Häufleins« über dieses in die Zukunft weisende Werk ist groß. Da stirbt Dargomuíshskij am 5. Januar 1869. Die wenigen noch fehlenden Takte der Oper ergänzt nach einer Bestimmung des Komponisten Caesar Cui, während Rímskij-Kórssakoff die Instrumentation besorgt. 1872 findet die erste Aufführung in Petersburg statt; doch hat der »Steinerne Gast«, im Gegensatz zur »Russálka«, niemals ein größeres Publikum zu erwärmen vermocht.

In seinem Drama behandelt Púschkin in psychologisch feinsinniger Weise den Don-Juan-Stoff. Donna Anna besucht täglich einen Klostergarten, wo das Standbild ihres von Don Juan erstochenen Gemahls aufgestellt ist. Doch sie kennt Don Juan nicht, der sie entführen wollte und statt dessen auf ihren Gemahl stieß. Don Juan ist eigenmächtig aus seiner Verbannung nach Madrid zurückgekehrt, um seine Geliebte Laura zu besuchen. In deren Wohnung überrascht er einen Nebenbuhler Don Carlos, den er ersticht. Als Mönch verkleidet findet er in jenem Klostergarten eine Zuflucht, entbrennt in Leidenschaft zu der täglich dort betenden Donna Anna und gesteht ihr seine Liebe. Zaudernd gewährt die Nichtsahnende ihm seine Bitte und empfängt den angeblichen Mönch abends in ihrer Wohnung. Als dort das Gespräch auf Don Juan kommt und Donna Anna beteuert, sie würde den Mörder ihres Mannes jederzeit sofort erdolchen, wagt der Rasende das fast Unmögliche, gibt sich zu erkennen und bietet seine Brust ihrem Dolchstoß dar. Donna Anna entsinkt der Dolch, die Liebe hat bereits Wurzeln in ihr geschlagen, und sie gewährt dem satanischen Ritter einen Abschiedskuß. Da pocht es an die Tür, der von Don Juan geladene »steinerne Gast«, das Standbild des Komtur, erscheint im Zimmer und reißt den Bösewicht in den Abgrund.

An diesem Drama änderte Dargomuíshskij kein Wort, und da Púschkin seine Dichtung durchaus nicht zum Vertonen geschrieben hatte, so besteht diese Oper ohne Chöre und Tanzstücke nur aus Dialogen. Die einzigen Musiknummern sind zwei Lieder, die Laura ihren Gästen zum Besten gibt und die schon bei Púschkin vorgesehen wurden. Es entsteht also, im Gegensatz zur »Russálka«, ein Werk von unerhörter Einheitlichkeit des Stiles und epochemachender Bedeutung. Zum erstenmal in der gesamten Musikgeschichte wird ein gesprochenes Drama ohne irgendwelche Änderungen in Musik gesetzt. Auf diesem Wege folgt noch in demselben Jahre Mussórgskij mit seiner ebenso konzessionslosen »Heirat«, und von hier führt die Entwicklung zu Debussys »Pelleas und Melisande« und zur »Salome« von Richard Strauß.

Im »Steinernen Gast« handelt es sich um das erste russische Musikdrama. Pionierarbeiten zu diesem Ziel leistete einige Jahre

früher bereits Mussórgskij mit seiner Oper »Salambo«. Und da Dargomuíshskijs Bühnenwerk — mit Ausnahme der beiden Lieder — nur Dialoge enthält, so war ihm breiteste Möglichkeit gegeben, in seinem »melodischen Rezitativ« zu schwelgen. Zwei Leitmotive werden eingeführt: Das eine charakterisiert Donna Annas Auftreten, das andere — eine Ganztonskala — die dämonischen Gewalten des Komturs. Doch wirkt diese Ganztonskala nicht mehr neuartig und auch nicht unheimlich. 26 Jahre früher hat Glínka sie im »Russlán« sparsamer und wirksamer angewandt. Kein Zweifel: An den dämonischen Stellen des »Steinernen Gastes« versagt Dargomuíshskijs Musik. Also gerade an den Höhepunkten. Und an Mozarts »Höllenfahrt« des Don Juan darf man schon garnicht denken. So weist das Werk einen prachtvollen Durchschnitt auf, dem die nötigen Kontraste und Gipfelungen fehlen. Schon der durchweg festgehaltene Rhythmus, der die Rezitative in allzu gleichmäßige Takte hineinpreßt, ist zu einförmig und die Begleitung des Gesanges oft reichlich primitiv. Auch die zwei Lieder Lauras, die spanisches Kolorit und spanischen Rhythmus anstreben, zeugen nicht gerade von starker Erfindungskraft. Volkstümlich russische Elemente sind in der Oper nicht vorhanden; denn weder der Stoff des Dramas, noch die ausschließliche Verwendung des Rezitativs bieten dazu Gelegenheit. Es fehlt letzten Endes auch an hinreißendem Fluß der Musik, und es ergibt sich das erstaunliche Resultat, daß das Studium des Klavierauszugs mehr Genuß bereitet, als eine Aufführung im Theater, die ich in Petersburg erlebte.

Den fast 60 »Romanzen« Dargomuíshskijs kommt in seinem Gesamtwerk nur eine nebensächliche Bedeutung zu, obgleich er auf diesem Gebiet weit über Glínka hinausreicht. Auch bei ihm herrscht der Ton der »Salon-Romanze« vor, und merkwürdigerweise macht er nur selten die russische Volksmusik für die Romanze fruchtbar. Ein Lied wie »Wolken, ihr Himmlischen« (Lérmontoff) mit koloraturartiger Ausschmückung im echten Volkston bedeutet geradezu eine Ausnahme. Am höchsten stehen die »Orientalische Romanze« (Púschkin) und besonders die Balladen »Der Paladin« (Shukówskij) und »Der alte Korporal«. Im »Paladin« wird zweimal, etwa zwanzig Takte lang, in

der Begleitung zu allerhand veränderten Harmonien die Oktave c' bis c'' angeschlagen, wobei die Singstimme sich in ausdrucksvollen melodischen Wendungen ergeht. Das sichert dem Lied eine tiefe Wirkung und rückt es unter den lyrischen Gebilden des Komponisten an die erste Stelle. Von Glínkas »Nächtlicher Heerschau« über Dargomuíshskijs Balladen führt ein sichtbarer Weg zu Mussórgskijs balladenartigen Liedern. Doch wächst der letzte dank seiner Gestaltungskraft weit über seine beiden Vorgänger hinaus.

Nicht nur in der »Russálka«, auch in Dargomuíshskijs Romanzen bricht manchmal musikalischer Humor durch. Allerdings wird seinen Stücken dieser Art, etwa dem »Titulärrat« oder dem »Wurm«, eine übertriebene Bedeutung beigemessen. Hier handelt es sich nur um humoristische Couplets, die in einer Operette nicht schlecht abschneiden würden, die aber in keiner Weise an jenen bodenständigen musikalischen Humor heranreichen, der im zweiten Akt der »Russálka« eine so befreiende Wirkung ausübt.

Die Gesamterscheinung Dargomuíshskijs ergibt kein einheitliches Bild. Großen Vorzügen stehen große Mängel gegenüber. Der Drang nach möglichster Vervollkommnung seiner künstlerischen Veranlagung bleibt ihm fremd. An Glínkas Genialität reicht er keineswegs heran. Seine Grenzen sind enger gezogen, und doch gelingen ihm einige entscheidende Vorstöße in musikalisches Neuland und wirken befruchtend. Ein Vergleich mit Mussórgskij deckt die verwandte Veranlagung der zwei Komponisten auf. Bei beiden entzündet sich die musikalische Phantasie an Texten, und beide versagen fast vollkommen in der reinen Instrumentalmusik. Dargomuíshskijs musikalischer Humor; sein melodisches Rezitativ, das man — im Gegensatz zu Glínkas mehr »idealisiertem« Rezitativ — auch das »realistische Rezitativ« nennen könnte; sein Streben nach musikalischer Charakteristik — alle diese Tendenzen finden wir in verstärktem Maß und mit weit größerem Gelingen bei Mussórgskij wieder. Gemessen an dem Jüngeren, dessen Leistungen die seinigen gewissermaßen auslöschten, erscheint Dargomuíshskij als der ungleich Geringere, der dem Größeren den Weg bereitete.

Und noch eines ist nicht zu übersehen: Dargomuíshskij gelangt von der sinnenfrohen Musik seiner »Russálka« zu der unsinnlichen geistigen Höhenluft seines »Steinernen Gastes«. In umgekehrter Weise entwickelt sich Mussórgskij: die unsinnliche Musik seiner »Heirat« genügt ihm nicht mehr. Von ihr aus erhebt er sich zu seinen blutvollen Eingebungen des »Borís Godunóff« und des »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«.

# DAS LEBEN

## KINDHEIT UND JÜNGLINGSJAHRE

(1839—1856)

Mussórgskij äußere Lebensgeschichte ist bald erzählt. Dramatische Begebenheiten, wie sie etwa das Leben Richard Wagners unausgesetzt erfüllen, fehlen hier gänzlich, und da das überlieferte nicht reichhaltige Tatsachenmaterial uns mitunter im Stich läßt, so sind wir in nicht unwesentlichen Dingen auf Vermutungen angewiesen. Vom 18. Lebensjahr an verbringt der Komponist sein ganzes Leben in Petersburg, und diese Eintönigkeit wird nur unterbrochen durch einige Reisen nach Moskau und fast jeden Sommer durch einen Landaufenthalt bei Verwandten oder Freunden, meistens in der Umgebung Petersburgs. Stürmisch verlangt es den Tondichter danach, die Eindrücke Westeuropas einmal auf sich einwirken zu lassen. Doch kommt es nicht dazu. Nur eine nicht lange vor seinem Tode unternommene große Reise nach Südrußland und ans Schwarze Meer, wo er unauslöschliche Eindrücke empfängt, soll ihn für alle Fehlschläge und Entbehrungen seines kurzen Lebens entschädigen.

Das Geschlecht der Mussórgskij, dem russischen Uradel angehörig, führt seine Abstammung auf die Fürsten von Smolénsk zurück, von denen einige in der Folgezeit verarmten und den Fürstentitel ablegten. Sie nannten sich nun „Monastuír“ (das Kloster), und ein Enkel der ersten Monastuíreff, genannt „Mussorga“ (d. h. Schandmaul), der im 15. Jahrhundert lebte, gilt als Begründer der Familie Mussórgskij. Dieses wenig zahlreiche Geschlecht erlangt keinerlei Bedeutung, zeichnet sich dann und wann in Kriegen aus und läßt sich schließlich, im Besitz ausge-

dehnter Ländereien, im Gouvernement Pskoff nieder, das unmittelbar an die früheren baltischen Provinzen Rußlands angrenzt. Der Vater des Komponisten, Peter Alexéjewitsch, wird als uneheliches Kind einer Leibeigenen geboren, die der Großvater nachträglich heiratet, um seinen Sohn zu legitimieren. Mussórgskijs Vater verbringt einige Jahre als Beamter des Senats in Petersburg, zieht sich aber bald vom Staatsdienst auf sein Stammgut Kárewo zurück, um seine ansehnlichen Güter zu verwalten. Hier heiratet er Julia Iwánowna Tschírikowa, die Tochter eines benachbarten Landedelmannes. Der Ehe entstammen vier Söhne, von denen als jüngster Modést am 9./21. März (nicht am 16./28. März, wie überall irrtümlich zu lesen ist) 1839 in Kárewo das Licht der Welt erblickt. Noch vor seiner Geburt sterben zwei seiner Brüder dahin, so daß ihm als Spielgefährte nur der um drei Jahre ältere Filarét verbleibt. Dieser sollte seinen berühmten Bruder um fast zwei Jahrzehnte überleben.

In Kárewo, fern jeder großen Stadt, verbringt der kleine Modést seine ersten zehn Lebensjahre, doch wissen wir über diese Jugendzeit nicht viel. Nur aus knappen Mitteilungen des Bruders Filarét an den Kunsthistoriker Wladímir Stássoff und aus einer kurz vor dem Tode verfaßten autobiographischen Skizze des Komponisten erfahren wir einige Einzelheiten. Schon früh empfindet er, dem von der ursprünglich leibeigenen Großmutter unverfälschtes russisches Bauernblut in den Adern rollt, eine besondere Vorliebe für alles Volkstümliche und Bäuerische. Er sieht im russischen Mushík vor allem einen Menschen, und diesen Anschauungen ist er bis an sein Lebensende treu geblieben. Das war für die damalige Zeit der vierziger und fünfziger Jahre, wo die Leibeigenschaft noch in ihrer ganzen Härte bestand, nicht so selbstverständlich, wie man heute annehmen könnte. Von entscheidendem Einfluß auf das Gemüt des Knaben erwiesen sich auch die Eindrücke der Kinderstube und der Umgang mit der in keiner bessergestellten russischen Familie fehlenden Amme oder Kinderfrau, der „Njánja", die mit geradezu mütterlicher Liebe an ihren Schutzbefohlenen hing. „Der vertraute Umgang mit der Njánja," so heißt es in der autobiographischen Skizze, „machte mich bald mit allen russischen Märchen bekannt. Obgleich noch ein voll-

kommenes Kind, schlief ich doch infolgedessen oft die Nächte nicht. Diese Bekanntschaft mit dem Geiste des Volkes und den Formen seines Lebens bot mir den ersten und engsten Anstoß zu meinen musikalischen Improvisationen am Flügel, noch bevor ich die elementarsten Regeln des Klavierspiels erlernt hatte."

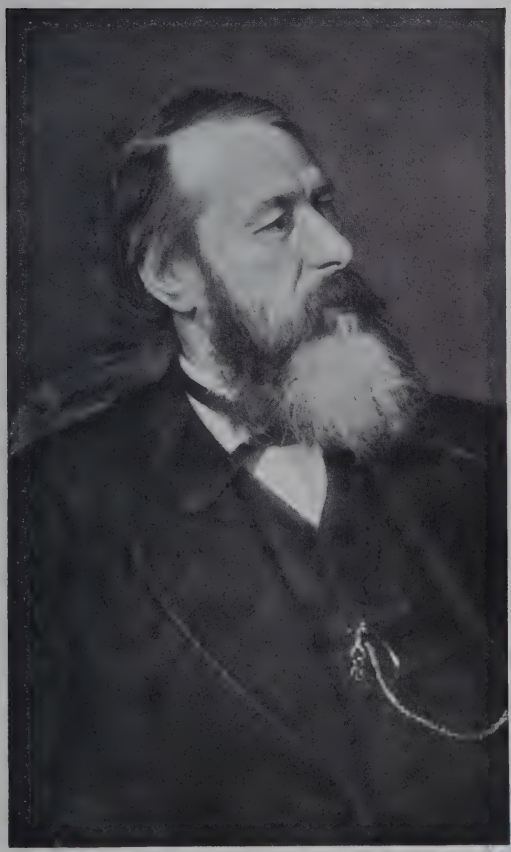
Schon früh tritt die musikalische Begabung des Kindes hervor. Den ersten Klavierunterricht erteilt ihm die Mutter, eine schwärmerisch veranlagte, phantasiebegabte Frau, an welcher der Sohn mit größter Liebe hängt. Doch scheint er sein Talent von dem sehr musikalischen Vater geerbt zu haben. Bald ersetzt eine deutsche Gouvernante die Mutter im Klavierunterricht. Die Fortschritte sind erstaunlich. Mit sieben Jahren spielt der Knabe schon kleinere Stücke von Liszt, mit neun trägt er vor einer Gesellschaft im elterlichen Hause mit bestem Gelingen ein Konzert von Field vor.

Diese Talentproben entzücken den Vater, der die Musik abgöttisch liebt, und er beschließt, dem Knaben einen guten Musikunterricht zuteil werden zu lassen. Im August 1849 fährt er mit beiden Söhnen nach Petersburg, wo sie in die Gymnasialabteilung der deutschen „Petri-Schule" (Peter-Paul-Schule) eintreten. Dort erlernt Mussórgskij die lateinische und deutsche Sprache. Das Französische beherrscht er bereits vom Lande her als zweite Muttersprache, die er fließend und mit größter Vollkommenheit spricht und lange Zeit, wie das in den Petersburger Salons damals üblich war, vor dem Russischen bevorzugt. Doch bleibt er nur zwei Jahre in der Petri-Schule und kommt 1851 in die militärische Vorbereitungsanstalt von Komároff, um sich auf die Offizierslaufbahn einzustellen. Ein Jahr dauert diese Vorbereitung, worauf im August 1852 der Eintritt in die Gardejunkerschule erfolgt, die einige zwanzig Jahre früher schon Rußlands großer Dichter Lérmontoff besucht hatte. Vier Jahre verbringt Mussórgskij in dieser Schule, wo er — nach Aussage seines Bruders Filarét — gut vorwärts kommt, zu den besten Schülern seiner Klasse gehört und unter seinen Kameraden beliebt ist. Seine freie Zeit benutzt er zum Lesen; er begeistert sich für Geschichte und studiert die deutschen Philosophen. Zum Religionslehrer, dem „Väterchen" Krúpskij, faßt er — nach seiner eigenen Aussage — eine große Zuneigung und läßt sich von ihm in das Wesen der altrussisch-

byzantinischen, der katholischen und protestantischen Kirchenmusik einführen.

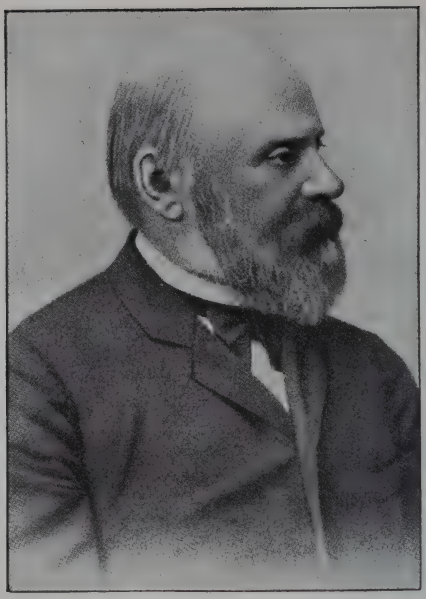
Die musikalische Erziehung des zehnjährigen Knaben übernimmt der damals hochgeschätzte Pianist und Pädagoge Anton Herke, ein Schüler Adolf Henselts, der die klaviertechnische Ausbildung seines Schülers in hervorragender Weise fördert. Schon nach zwei Jahren trägt dieser in einem privaten Wohltätigkeitskonzert ein Rondo von Herz mit solchem Beifall vor, daß der gestrenge Herke ihm als Belohnung die As-dur-Sonate von Beethoven schenkt. Und als der dreizehnjährige Knabe, ohne die geringste musiktheoretische Vorbildung, ein kleines Klavierstück, betitelt Porte-enseigne-Polka (Fähnrichs-Polka) komponiert, da veranlaßt Herke 1852 die Drucklegung dieses Stückes beim Petersburger Musikverleger Bernard. „Zu großem Leidwesen des Verfassers" — so drückt sich Mussórgskij über diese ihm unerwünschte Veröffentlichung in einem Verzeichnis seiner Kompositionen aus, das er viele Jahre später (1871), auf Wunsch von Frau Schestakówa, Glínkas Schwester, anfertigt. Doch ist diese sicherlich ganz unbedeutende Polka nicht auf uns gekommen und verschollen.

Herke muß eine außerordentliche, besonders auf Herausarbeitung der Klaviertechnik gerichtete pädagogische Befähigung gehabt haben, denn Mussórgskij entwickelt sich unter seiner Leitung im Laufe der Jahre zu einem Pianisten hohen Ranges. Der Vater, der bereits 1853 starb, erlebte den pianistischen Aufstieg des Sohnes nicht mehr. Zeitgenossen berichten, daß er als Klavierspieler es mit Anton Rubinstein hätte aufnehmen können, wenn er sein Studium ernsthaft fortgesetzt hätte. Indessen ist von einem solchen nur die ersten fünf Jahre die Rede. In den darauf noch folgenden zwei Unterrichtsjahren bei Herke betätigt sich Mussórgskij mit viel weniger Eifer, wie sein Bruder berichtet, und nach Beendigung der Junkerschule (1856) hören die Klavierstunden ganz auf. Um solche hat es sich die ganze Zeit gehandelt und leider nicht um elementare Musiktheorie, die der Junge damals so leicht hätte erlernen können. Aber der etwas trockene Pianist Herke hat sich um diese Seite der Ausbildung seiner Schüler wahrscheinlich niemals gekümmert.



Wladímir Stássoff

Nach dem Gemälde von J. E. Répin



Míljij Balákireff

Caesar Cui

Im Jahre 1856 beendet Mussórgskij die Junkerschule und tritt im Herbst in das Preobrashénskij-Regiment ein, in dem schon sein Großvater und manche andere seiner Vorfahren ihre militärische Ausbildung genossen hatten. Dieses Garde-Infanterieregiment begründete bekanntlich Peter der Große, und Mussórgskij läßt es wiederholt in seiner »Chowánschtschina« auftreten, wo es die aufständischen Strelítzen-Bataillone überwältigt und damit dem Zaren Peter — in Übereinstimmung mit den historischen Tatsachen — die Macht sichert.

## IM PREOBRASHÉNSKIJ-REGIMENT

(Herbst 1856 bis Frühjahr 1859)

In diesem Regiment gefällt es dem jungen siebzehnjährigen Offizier zunächst außerordentlich. Er genießt die nach Beendigung der Schule errungene Freiheit und schließt sich an einige musikliebende Regimentskameraden an, die sich singend und klavierspielend betätigen, deren Geschmack aber nicht gerade in die Tiefe dringt. Man besucht die italienische Oper, führt heiße Debatten über musikalische Angelegenheiten, wobei Mussórgskij schon damals seine für italienische Musik schwärmenden Kameraden heftig angreift. Doch kennt er die gute russische Musik, die Opern Glínkas und Dargomuíshskijs, um diese Zeit noch gar nicht und begeistert sich für jene Musik, die er im Unterricht bei Herke kennen gelernt hat. Für Mozarts „Don Juan" hegt er die größte Bewunderung und wird nicht müde, bestimmte Stücke aus dieser Oper zu preisen.

Nun ereignet sich im Herbst 1856 in Petersburg das Zusammentreffen zweier Männer, das allerhand Folgen für die Zukunft in sich barg. In einem Militärhospital stoßen ein diensttuender Wachtoffizier, der »frisch gebackene« Gardefähnrich Mussórgskij, und der um fünf Jahre ältere Militärarzt und Ordinator des Krankenhauses Alexander Borodín aufeinander. Keiner von beiden ahnt damals, in welcher Weise die Musik sie noch einmal zusammenführen würde, beiden kommt nicht im entferntesten der Gedanke, daß sie sich einmal der Musik als Beruf widmen

könnten. Über diese Begegnung äußert sich Borodín in einem Brief an Stássoff höchst anschaulich folgendermaßen: »... Wir trafen uns im Krankenhaus. Ich war diensttuender Arzt, er — diensttuender Offizier. Ein gemeinsames Zimmer wurde uns angewiesen; wir langweilten uns, waren beide expansiv, da ist es verständlich, daß wir in ein Gespräch gerieten und schnell miteinander bekannt wurden ... Mussórgskij hatte damals noch etwas ganz und gar Knabenhaftes an sich, er war sehr elegant und sah aus wie ein Leutnant auf einem Bilderbogen; die Uniform geschniegelt und gebügelt, die Füßchen hübsch auswärts gestellt, die Haare sorglichst frisiert, pomadisiert, wunderbar gepflegte, gleichsam modellierte Hände eines Grandseigneurs. Er hatte sehr elegante, aristokratische Manieren und eine ebensolche leicht schnarrende Sprache, stark vermischt mit oft etwas gesuchten französischen Brocken. Sogar ein gewisser, wenngleich sehr gemäßigter Anstrich von Geckentum haftete ihm an. Seine Höflichkeit und Wohlerzogenheit waren ohnegleichen. Alle Damen machten ihm den Hof. Wir waren am selben Abend zum Oberarzt des Krankenhauses zu Tisch geladen, der eine erwachsene Tochter hatte und infolgedessen häufig Gesellschaften gab, zu denen stets auch die diensttuenden Ärzte und Offiziere hinzugezogen wurden. Mussórgskij setzte sich ans Klavier und spielte mit koketten Handbewegungen sehr süß und graziös Bruchstücke aus ‚Trovatore' und ‚Traviata', während man ringsumher im Chore flüsterte: ‚Charmant! Délicieux!' Unter solchen Umständen, d. h. während des Dienstes im Hospital und auf Abendgesellschaften beim Oberarzt, bin ich Mussórgskij drei- oder viermal begegnet. Danach habe ich ihn lange nicht mehr gesehen, denn die Gesellschaften wurden eingestellt, ich aber besuchte das Hospital nicht mehr, da ich unterdessen als Assistent des Chemieprofessors an die Militärmedizinische Akademie versetzt worden war.«

Von größerer Bedeutung aber, als diese erste Begegnung mit Borodín, wird für Mussórgskij ein anderes, sein Leben entscheidendes Ereignis. Gegen Ausgang desselben Jahres 1856 führt ein musikliebender Freund ihn bei Dargomuíshskij ein. Bei ihm findet Mussórgskij das, was die Regimentskameraden ihm nicht

geben können. Hier gehen ihm die Augen auf, hier lernt er die ihm bisher unbekannte russische Musik schätzen und lieben. Hier wird er sich seines Talentes und nach und nach auch der künstlerischen Aufgaben bewußt, an denen er seine Kräfte messen sollte. Mit Begeisterung schließt sich der noch fast knabenhafte Jüngling Dargomuíshskij an und lernt im Herbst 1857 bei ihm zunächst Caesar Cui und bald darauf durch diesen auch Míljij Balákireff kennen. Aus diesen fast zufälligen Begegnungen entstehen für alle Teile ungeahnte, damals gar nicht zu übersehende Möglichkeiten. Gleich Mussórgskij ist Cui ebenfalls blutjunger Offizier. Er dient in einem Artillerieregiment und gelangt — ungleich Mussórgskij — später als General und Professor der Fortifikationskunde an der Generalstabsakademie zu hohen Würden. Als Musiker besitzt er bereits einige Kenntnisse von der Kompositionslehre, und es bildet sich zwischen ihm und dem vier Jahre jüngeren Mussórgskij ein gutes kameradschaftliches Verhältnis heraus.

Anderer Art sind die Beziehungen zu Balákireff. Dieser hat seine Jugend im Osten Rußlands, meist in Níshnij Nówgorod und Kasán, zugebracht, in welcher Gegend der reiche Kunstmäzen, Mozart-Biograph und Beethoven-Gegner Ulibíscheff ein großes Landgut besitzt. Schon mit fünfzehn Jahren dirigiert der frühreife Balákireff dessen Hausorchester, und sein großes musikalisches Talent entwickelt sich fast ohne fremde Unterweisung in erstaunlichem Maße. Es handelt sich um den seltenen Ausnahmefall, daß dieser vollkommene Autodidakt nicht wie so viele andere russische Komponisten im Dilettantismus steckenbleibt, sondern sich selbst mit angeborener Selbstverständlichkeit alle notwendigen musiktechnischen Kenntnisse gewissermaßen intuitiv aneignet. Diese Sicherheit, verbunden mit herrschsüchtigen Neigungen, erhebt den damals einundzwanzigjährigen Feuerkopf (geboren 1836) über seine etwa gleichaltrigen Petersburger Kameraden, zu deren Lehrmeister und Führer er sich emporschwingt. Rímskij-Kórssakoff, der erst einige Jahre später in diesen Kreis tritt, schildert Balákireffs Überlegenheit in seiner »Chronik meines musikalischen Lebens« mit beredten Worten: »Man gehorchte ihm widerspruchslos, denn der Zauber seiner Persönlichkeit war ungeheuer

stark. Jung, mit wundervoll beweglichen, feurigen Augen, einem schmucken Bärtchen und einer äußerst bestimmten, autoritativen und ungeschminkten Redeweise, jeden Augenblick bereit zu einer schönen, formvollendeten Improvisation am Klavier, jeden ihm bekannten Takt aus dem Gedächtnis spielend, jedes neue, kaum gehörte Werk sofort auswendig behaltend, mußte er natürlich einen Zauber ausüben wie kein anderer. Obgleich er jedes kleinste Anzeichen von Talent an anderen überaus schätzte, konnte er doch nicht umhin, seine Überlegenheit zu empfinden, und die anderen spürten seine Überlegenheit ebensogut. Sein Einfluß auf seine Umgebung hatte keine Grenzen.«

Diesem Zauber verfällt auch der nun achtzehnjährige Mussórgskij, dessen große Fähigkeiten Balákireff sofort erkennt und dem er nun musiktheoretischen Unterricht zu erteilen beginnt. Leider ist dabei von einer systematischen Unterweisung in der Harmonielehre keine Rede. Irgendwelche Lehrsysteme kennt Balákireff garnicht, er improvisiert den Unterricht und bietet seinem Schüler sicherlich viel Anregung. Aber man wird immer bedauern müssen, daß sich damals kein fachkundiger Harmonielehrer, wenn auch nur von Dutzendformat, fand, der Mussórgskij neben den in vieler Beziehung so fruchtbaren Anregungen Balákireffs die elementarsten musiktheoretischen Grundlagen beigebracht hätte. Nach Mussórgskijs Tode äußert sich Balákireff zu Stássoff ganz offen über die Art dieses Lehrgangs: »Da ich kein Theoretiker bin, konnte ich Mussórgskij keinen Harmonieunterricht erteilen (wie das jetzt z. B. Rímskij-Kórssakoff tut), daher erklärte ich ihm nur die Kompositionsformen. Zu diesem Zweck spielten wir mit ihm alle Sinfonien Beethovens vierhändig durch und vieles aus den Werken von Schumann, Schubert, Glínka und anderen. Ich erklärte ihm den technischen Bau der durchgenommenen Kompositionen und veranlaßte ihn, selbst die musikalischen Formen zu analysieren. Übrigens gab es, soviel ich mich entsinne, nur wenige bezahlte Stunden. Sie nahmen aus irgendwelchen Gründen bald ein Ende, und an ihre Stelle trat ein freundschaftlicher Gedankenaustausch.«

Noch deutlicher beschreibt Kórssakoff in seiner schon vorhin erwähnten »Chronik« Balákireffs »systemlose« Unterrichts-

methoden: »Dieser, der niemals einen systematischen Lehrgang der Harmonie und des Kontrapunkts durchgemacht und sich nicht einmal flüchtig damit befaßt hatte, sah anscheinend überhaupt nicht die Notwendigkeit derartiger Beschäftigungen ein . . . Als ausgezeichneter Pianist, vorzüglicher Vom-Blatt-Spieler und erstaunlicher Improvisator, von Natur mit dem Empfinden für regelrechte Harmonisierung und Stimmführung begabt, verfügte Balákireff über eine zum Teil angeborene, zum Teil durch eigene praktische Erfahrung erworbene, nicht gewöhnliche Kompositionstechnik. Kontrapunkt, Formempfinden, Kenntnisse im Orchestrieren — kurz alles, was ein Komponist beherrschen muß, stak bei ihm im kleinen Finger. Erworben war das alles mittels einer umfassenden musikalischen Belesenheit und eines ungewöhnlichen, unfehlbaren und nie versagenden Gedächtnisses, das so überaus wichtig ist, um sich in der Musikliteratur zurechtzufinden. Und als Kritiker, gerade als technischer Kritiker war er erstaunlich. Er fühlte instinktiv jede technische Unzulänglichkeit, jeden geringfügigsten Formfehler. Wenn wir jungen Leute ihm unsere Kompositionsversuche vorspielten, so erfaßte er sofort alle Mängel der Stimmführung, Form, Modulation usw. und improvisierte am Klavier, ohne sich zu besinnen, die Verbesserungen, um zu zeigen, wie die betreffende Stelle zu verändern sei . . . So wurde manche Arbeit in den meisten Fällen entsprechend ihren Einzelheiten etwa folgendermaßen beurteilt: die ersten vier Takte — ausgezeichnet; die folgenden acht — schwach; die weitere Melodieführung — gänzlich verfehlt; der Übergang zur nächsten Phrase — wieder vortrefflich usw. Nie wurde eine Komposition als Ganzes in ästhetischer Hinsicht gewertet. Entsprechend dieser Methode machte Balákireff seinen Kreis meistenteils auch nur bruchstückweise mit neuen Kompositionen bekannt, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang, dann die Mitte eines Stückes, was auf fernerstehende Zuhörer, die zufällig in den Kreis geraten waren, einen höchst sonderbaren Eindruck machte . . . Schnelligkeit der Arbeit und Fruchtbarkeit wurden nicht geschätzt, sondern mehrmalige Umarbeitung einer Komposition verlangt, wodurch der Schöpfungsprozeß sich unter der kalten Kontrolle der Selbstkritik oft endlos hinzog. Bei seinem

despotischen Charakter verlangte er, daß das betreffende Werk stets genau nach seinen Vorschlägen und Angaben umgearbeitet werden mußte; oft stammten daher in fremden Kompositionen ganze Teile von ihm und nicht von den eigentlichen Verfassern ... Da er selbst keine strenge Schule durchgemacht hatte, so leugnete er auch für andere deren Notwendigkeit. Vorkenntnisse wären überflüssig; man müsse frisch drauflos komponieren und sich am eigenen Schaffen schulen.«

An den Folgen einer solchen Unterrichtsmethode hat Mussórgskij, der Balákireffs intuitive technische Veranlagung nicht besaß, zeit seines Lebens schwer leiden müssen, und so Großes er in Zukunft mit seinen Kompositionen auch leisten sollte, ist er doch vom Dilettantismus nie ganz freigekommen. Und man wird nicht übersehen wollen, daß er fast zwanzig Jahre später für den Schluß des zweiten Aktes von »Chowánschtschina« ein Quintett für Solostimmen unter Anleitung von Kórssakoff schreiben wollte, denn die »technischen Anforderungen wären hier heikel«, heißt es in einem Brief vom 16. August 1876.

Einstweilen aber bereitet ihm das Handwerkliche seiner Kunst keine Sorgen; immer herzlichere Bande der Freundschaft verbinden ihn mit Balákireff, der einmal wöchentlich, am Sonnabend, in seiner Wohnung musikalische Abende veranstaltet. Diese »Seminare praktischer musikalischer Anatomie«, wie Rímskij-Kórssakoff sie nennt, zu denen sich allerhand künstlerische Gesinnungsgenossen einfinden, verlaufen höchst anregend. Bald spielt Balákireff allein, bald mit Mussórgskij vierhändig. Schumanns Sinfonien werden bevorzugt, ebenso Glínkas Opern und auch Beethovensche Quartette, die Mussórgskij für vierhändiges Klavierspiel bearbeitet. Nicht selten vermittelt dieser mit seiner wohlklingenden Baritonstimme und seinem außerordentlichen Vortragstalent eigene und fremde Gesangskompositionen. Immer aber gibt Balákireff den Ton an, unermüdlich im Zergliedern, Begutachten, Anregen. Es fehlt nicht an Willkürlichkeiten. Liszt und Berlioz werden sehr geschätzt. Wagner, von dem damals den jungen Stürmern und Drängern freilich noch wenige Werke bekannt waren, Chopin und namentlich Mendelssohn, den Mussórgskij geringschätzig »Mendel« zu nennen pflegt, finden vor ihren Ohren keine Gnade.

Auch in Cuis Wohnung trifft man sich, wo dessen zwei Flügel zu achthändigem Klavierspiel einladen. Zu diesem Zweck liefert Mussórgskij achthändige Übertragungen von Berlioz' »Fee Mab«, dessen »Fest bei Capulet« und von Balákireffs Musik zu »König Lear«. Am Klavierspiel beteiligen sich meist Balákireff, Cui, Mussórgskij, häufig auch dessen Bruder Filarét und Dmítrij Stássoff. Letzterer, ein vortrefflicher Pianist und später Direktor der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, spielt in Mussórgskijs Leben eine geringere Rolle als sein bekannterer Bruder Wladímir. In ihm, den Mussórgskij ebenfalls 1857 kennenlernt, findet er seinen anhänglichsten Freund und nachherigen Biographen, der als unermüdlicher literarischer Vorkämpfer der fortschrittlichen Ideen des Balákireffschen Kreises diesem aufs engste verknüpft bleibt. Stássoffs feinsinnige Künstlernatur mit dem sanguinischen Temperament betätigt sich auf den verschiedensten Gebieten der bildenden Künste; in seiner späteren Stellung als Bibliothekar der Öffentlichen Bibliothek in Petersburg findet er reichliche Gelegenheit, sich für die seinem Herzen nahestehenden künstlerischen Bestrebungen einzusetzen. Mussórgskijs überragende Bedeutung erkennt er früh und steht ihm als treuester aller Freunde bis an dessen Lebensende zur Seite.

Bei Cui finden auch allerhand häusliche dramatische Aufführungen statt, wobei Mussórgskij sich als Komiker, Sänger, Deklamator und Schauspieler besonderer Beliebtheit erfreut. In verschiedenen kleinen Lustspielen (auch von Gógol) übernimmt er größere Partien und spielt und singt in der einaktigen komischen Oper Cuis »Der Sohn des Mandarins« die Titelrolle mit solcher Lebendigkeit, Gewandtheit und solchem Humor, daß die Zuhörer aus dem Lachen nicht herauskommen.

Aus dieser frühen Zeit sind nur wenige Kompositionen erhalten. Schon 1856, als Mussórgskij noch nicht die geringsten musiktheoretischen Kenntnisse besitzt, faßt er den Plan zu einer Oper »Han d'Islande« (nach dem Roman von Victor Hugo), von der keine Musik auf uns gekommen ist. Dem Regimentskameraden Nicolas Obolénskij widmet er ein unbedeutendes kleines Klavierstück: »Souvenir d'enfance« (16. Oktober 1857) und schreibt 1858 zwei Scherzi in B-dur (für Orchester) und cis-moll (für

Klavier), deren technisch gewandter Schreibweise man die Überarbeitung durch Balákireff anmerkt. Aus den Briefen (vom 25. Februar, 8. Juni, 13. August 1858) erfahren wir noch von einigen anderen Kompositionen: einem Allegro und zwei Sonaten in Es-dur und fis-moll, offenbar musikalischen Aufgaben für den Unterricht bei Balákireff. Auch ist hier zum erstenmal von der Musik zu Sophokles' »König Ödipus« die Rede, von der nur ein schöner f-moll-Chor übrigblieb. Und schon das erste, 1857 entstandene prächtige Lied »Sternlein, sag' mir an« zeigt seine ganze Eigenart.

Fast drei Jahre dient Mussórgskij im Preobrashénskij-Regiment. Immer stärker empfindet er die Gegensätze zweier gänzlich verschiedenartiger Welten, in denen sein Leben sich abspielt: die Atmosphäre des Regiments mit ihren Zerstreuungen, die ihn in das oberflächliche Getriebe der vornehmen Gesellschaft hineinziehen, und die Kreise um Dargomuíshskij und Balákireff. Immer mehr erblickt er in der Musik seinen eigentlichen Lebensberuf. Eine Entscheidung muß fallen. Ihm, dem Verwegenen, dem Konzessionslosen, erscheint die dauernde Verbindung zweier Berufe: des Militärdienstes und der Musik — wie der geschickte Cui das sein ganzes Leben durchführt — völlig undenkbar. Wohl sucht Stássoff den noch Schwankenden im Herbst 1858 davon abzuhalten, die militärische Laufbahn preiszugeben, und weist auf das Beispiel Lérmontoffs hin, der als schneidiger Husarenoffizier es trotzdem dazu brachte, einer der berühmtesten Dichter Rußlands zu werden. »Das tat Lérmontoff,« erwiderte Mussórgskij dem Freunde, »ich aber bin nicht so. Er verstand es vielleicht, das eine mit dem anderen zu verbinden; ich aber kann das nicht. Mich hindert der Militärdienst daran, der Musik genügend Zeit zu widmen.«

Den Ausschlag gibt seine Versetzung ins Scharfschützenbataillon seines Regiments in einen kleinen Ort unweit Petersburg. Dafür ist er nicht zu haben. Petersburg verlassen, bedeutet für ihn den Verzicht auf die musikalische Ausbildung, auf den Umgang mit Dargomuíshskij und Balákireff; kurzum den Verzicht auf eine musikalische Laufbahn. So nimmt er im Frühjahr 1859 seinen Abschied.

## MIT BRUDER UND MUTTER IN PETERSBURG OHNE ANSTELLUNG

(1859—1863)

Kaum hat Mussórgskij durch seinen Austritt aus dem Regiment die ersehnte Freiheit erlangt, als er im Mai 1859 eine Reise in die Umgebung Moskaus unternimmt, um dort seine Petersburger Freunde, die Familie Schilówskij, auf ihrem Landgut Glébowo zu besuchen. Frau Schilówskaja gilt als gute Sängerin, ist mit Dargomuíshskij befreundet, an dessen musikalischen Abenden sie teilnimmt, und wird den Männern durch ihre provozierende Schönheit nicht ungefährlich. Ihr Mann, Gardeoffizier, erlangt in späteren Jahren einige literarische Beachtung, indem er für Tschaikówskij das Textbuch zu »Eugén Onégin« verfaßt. In Glébowo geht es in breitestem russischen Stil hoch her (vgl. den Brief vom 12. Mai 1859). Gäste kommen und gehen. Im Haustheater werden Opernvorstellungen veranstaltet, zu deren Einstudierung der Petersburger Kapellmeister K. N. Ljádoff sich einfindet. Das Orchester wird aus Moskau verschrieben. In diesem Jahr soll Glínkas »Leben für den Zaren« zur Aufführung gelangen, mit der Hausherrin in der Rolle des Wánja. Man erwartet auch Dargomuíshskij mit einem Gefolge von Sängern und Sängerinnen.

Von Glébowo aus besucht Mussórgskij zum erstenmal Moskau und gewinnt tiefste Eindrücke von dieser alten Zarenstadt (vgl. den Brief vom 23. Juni 1859). Hier öffnen sich ihm die Augen für den Wert des Nationalrussischen, und seine kosmopolitischen Anwandlungen gehören nun ein für allemal der Vergangenheit an. Mit seiner Gesundheit steht es nicht zum besten. Aus den zahlreichen Briefen dieser Zeit an Balákireff erfahren wir immer wieder von nervösen Krisen und Erkrankungen. Es scheint, daß er beim Regiment gelegentlichen alkoholischen Exzessen nicht abgeneigt gewesen ist, was für seine zarte körperliche Veranlagung das reinste Gift bedeutete. Mit Sicherheit darf man annehmen, daß seine geistige Entwicklung die körperliche damals überflügelte, woraus sich schwere Störungen des seelischen Gleichgewichts ergaben. Eine akute nervöse Krise im Sommer 1859

macht eine Kur in den Tíchwinschen Bädern des Nówgorodschen Gouvernements erforderlich. Doch folgen im Laufe der Jahre weitere nervöse Krisen. Dazu tritt der Hang zur Selbstbeobachtung, zur Selbstzergliederung und ein ungeheuer sensibles Reagieren auf äußere Eindrücke, worüber ebenfalls die Briefe an Balákireff aus den Jahren 1859 und 1860 deutlichen Aufschluß geben. Diesem vergötterten Freund und Führer liefert Mussórgskij sich um diese Zeit fast restlos aus und vertraut ihm seine geheimsten Regungen und Gedanken. Am bezeichnendsten seine »Beichte« vom 19. Oktober 1859. Hier spricht er von seinem »Mystizismus und seinen gleichzeitigen zynischen Gedanken über Gott«. Dieser krankhafte Zustand ebbt nur langsam ab, und je mehr der Verstand sich zu entwickeln beginnt, um so seltener werden die Krisen, um so mehr rücken die mystischen Gefühle in den Hintergrund. Mit seinem ganzen jugendlichen Feuer klammert sich Mussórgskij an den Freund und hofft von dessen Festigkeit und Reife Gesundung für sich. Auch ihn überfällt eine Byron-Schwärmerei, der bereits viele russische Künstler, vor allem Púschkin und Lérmontoff, zeitweilig ausgeliefert waren. Fiebernden Zustandes liest er den »Manfred«, glaubt sich in diesen Helden verwandelt und bittet den Freund, ihn während der Gespräche am Zügel zu führen und ihm nicht zu gestatten, sich in seine Gedanken einzuspinnen. Der Höhepunkt der Freundschaft mit Balákireff ist erreicht. Eine weitere Steigerung erscheint nicht mehr möglich. Wenigstens von Mussórgskijs Seite aus. Denn Balákireff ist mehr Objekt der Freundschaft und Anbetung, und seine Gefühle nehmen keinen so stürmischen Charakter an, wie die des Freundes.

Nun setzt allmählich Mussórgskijs innere Entwicklung ein. Die Zeit der großen Unreife wird nach und nach überwunden. Seine »mystische Ader« verschwindet; seine Selbständigkeit und sein Selbstvertrauen wachsen. Und je mehr sein Charakter und seine Fähigkeiten sich festigen, um so mehr lockert sich die Bindung an Balákireff. Dieser hat sich daran gewöhnt, im Freunde ein Kind zu erblicken, das am Gängelband geführt werden muß, das sich willig seinen despotischen Weisungen unterordnet. Dieser Zustand hat jetzt ein Ende. Als Mussórgskij im Januar 1861

wieder einige Wochen in Moskau verbringt und sich dort nach eigenem Geschmack herumtummelt und neue Freunde erwirbt, da erwacht in Balákireff eine gewisse Eifersucht. Er hält mit scharfen Vorwürfen nicht zurück, die sich Mussórgskij nicht mehr gefallen läßt. So beginnt die allmähliche Entfremdung.

In welcher Weise Mussórgskijs äußere Erscheinung sich auch den Wandlungen seines Inneren anpaßt, darüber besitzen wir eine anschauliche Schilderung aus der Feder Borodíns, der ihm im Herbst 1859 zum zweitenmal im Hause eines befreundeten Arztes begegnet. Borodín schreibt darüber: »Mussórgskij hatte damals schon seinen Abschied genommen. Er war viel männlicher und etwas voller geworden, von militärischem Schneid ließ sich keine Spur mehr bemerken. Die Gewähltheit seines Anzugs und seiner Manieren war die gleiche wie früher, seine Geckenhaftigkeit gänzlich verschwunden. Wir wurden einander vorgestellt, doch erkannten wir uns sofort und gedachten unserer flüchtigen Bekanntschaft im Hospital. Mussórgskij erzählte, daß er seinen Abschied genommen habe, um sich ganz der Musik zu widmen, denn den Militärdienst mit der Kunst zu vereinigen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Das Gespräch wandte sich unwillkürlich der Musik zu. Ich empfand zu jener Zeit noch eine begeisterte Verehrung für Mendelssohn. Schumann kannte ich fast garnicht, Mussórgskij dagegen war damals bereits mit Balákireff befreundet und besaß schon Witterung von allerhand musikalischen ‚Neuerungen', die mir noch gänzlich fremd waren. Als unsere Gastfreunde gewahr wurden, daß wir einen gemeinsamen Boden in der Unterhaltung gefunden hatten, machten sie uns den Vorschlag, vierhändig zu spielen, und zwar die a-moll-Sinfonie von Mendelssohn. Mussórgskij rümpfte zwar ein wenig die Nase, erklärte sich jedoch bereit und bat nur, ihm das Andante zu erlassen, das durchaus nicht sinfonisch, sondern ein für Orchester übertragenes ‚Lied ohne Worte' oder dergleichen sei. Wir spielten den ersten Satz und das Scherzo. Darauf fing Mussórgskij an, voller Begeisterung von den Sinfonien Schumanns zu schwärmen, die ich damals noch garnicht kannte, und begann mir Bruchstücke aus dessen Es-dur-Sinfonie vorzuspielen. Bei der Durchführung angelangt, brach er ab mit den Worten: ‚Nun, jetzt be-

ginnt die musikalische Mathematik.' Alles das war mir neu und gefiel mir ... Unter anderem stellte sich heraus, daß er auch selbst komponierte. Da ich dafür natürlich besonderes Interesse bekundete, deutete er einiges aus einem Scherzo von sich an. (Wenn ich nicht irre, war es das in B-dur.) Beim Trio angelangt, zischte er durch die Zähne: ‚Nun, das ist was Orientalisches.' Ich war aufs äußerste betroffen über diese ungewohnten, für mich ganz neuen Elemente der Musik. Ich kann nicht sagen, daß sie mir sogleich gefielen, eher setzten sie mich durch ihre Neuheit in Erstaunen. Je mehr ich mich aber hineinhörte, desto größeren Genuß fand ich nach und nach daran. Ich gestehe, daß ich anfangs die Äußerung Mussórgskijs, er wolle sich ganz der Musik widmen, nicht ganz ernst genommen und für eine harmlose Prahlerei gehalten hatte. Nach dem Scherzo jedoch wurde ich sehr nachdenklich: sollte ich ihm glauben oder nicht?«

* * *

Seit seinem Austritt aus dem Regiment lebt Mussórgskij mit seiner Mutter und seinem Bruder in Petersburg in einer gemeinsamen Wohnung. Noch fehlt es nicht an Mitteln, noch gestatten die nicht hohen Einkünfte von den verschiedenen Gütern ein bequemes Leben, und man übt russische Gastfreundschaft. Dieses sorgenfreie Leben unterbricht eine Katastrophe: die Aufhebung der Leibeigenschaft der Bauern im Jahre 1861. Es klingt merkwürdig, ist aber wahr: die längst erwünschte, mit größtem Jubel begrüßte Tat des »Zar-Befreiers« beraubt den Gutsbesitzer Mussórgskij seines kleinen Vermögens und somit seiner Unabhängigkeit. Bald beginnen die Sorgen. Der Besitz des kleinen Landadels, zu dem auch die Mussórgskijs gehören, ist gefährdet. Schlechte Bewirtschaftung und ein diebischer Verwalter haben dazu beigetragen, den Zusammenbruch zu beschleunigen. Noch hofft man, das Äußerste abzuwenden. Mussórgskij beginnt, wiederholt aufs Land nach Kárewo und in die Kreisstadt Torópez zu fahren, und sucht sich in wirtschaftlichen Dingen zurechtzufinden. In seinen Briefen an Balákireff und auch an Cui berichtet er von diesen Bemühungen. 1862 zieht die Mutter ganz aufs Stammgut Kárewo, die schöne Petersburger Wohnung mußte aufgegeben werden, und

Mussórgskij wohnt nun eine Zeitlang beim verheirateten Bruder. Für die Mutter wird das Letzte gespart und zusammengehalten. Schon erfahren wir von der Absicht des Komponisten, sich in Petersburg nach einer Anstellung umzusehen, und von der Besorgnis der Freunde um seine Zukunft.

Diese haben inzwischen an Zahl eine Erweiterung erfahren. 1861 schließt der siebzehnjährige Rímskij-Kórssakoff sich dem Kreise Balákireffs an. Auch er unterliegt dem Zauber der Persönlichkeit dieses geborenen Führers und folgt blindlings dessen Weisungen. Irgendwelche musiktechnischen Vorkenntnisse besitzt er nicht. Von den Namen der Intervalle, vom Verbot paralleler Quinten und Oktaven, von Kadenzen, vom doppelten Kontrapunkt hat er nur eine entfernte Ahnung. Und es wirft ein grelles Licht auf Balákireffs pädagogische Methoden, daß er diesen unerfahrenen Neuling sofort mit der Komposition einer Sinfonie betraut. Nicht ohne Geschick zieht sich Kórssakoff aus der Affäre, indem er — nach eigenem Eingeständnis — Schumanns 3. Sinfonie, seine Manfred-Ouvertüre und Kompositionen von Glínka und Balákireff sich zum Vorbild nimmt und ihre Form nachahmt. Sein Unterricht bei Balákireff, der genau so vor sich geht, wie das im Falle Mussórgskij beschrieben wurde, ist indessen von kurzer Dauer, da er bereits 1862 als junger Seeoffizier der russischen Flotte eine Weltreise unternimmt und erst 1865 nach Petersburg zurückkehrt. Unterwegs aber beendet er die begonnene Sinfonie und übersendet die neukomponierten Teile Balákireff, dessen vollste Zufriedenheit sie finden.

Während Kórssakoffs Abwesenheit trifft Borodín nach dreijährigem Auslandsstudium wieder in Petersburg ein und schließt sich im Herbst 1862 ebenfalls dem Balákireffschen Kreise an. Sein drittes Zusammentreffen mit Mussórgskij schildert er (in einem Brief an Stássoff) folgendermaßen: »Zu jener Zeit wurde ich mit Balákireff bekannt, wo ich Mussórgskij begegnete. Wir erkannten einander natürlich gleich und gedachten unserer früheren Begegnungen. Mussórgskij war damals in musikalischer Beziehung schon außerordentlich gewachsen. Balákireff wollte mich gleich mit den Musikschöpfungen seines Kreises bekannt machen und vor allem mit der Sinfonie des ‚Abwesenden' [Kórssa-

koff]. Er und Mussórgskij setzten sich ans Klavier (Balákireff secondo und Mussórgskij primo). Dessen Spiel war ganz etwas anderes als bei unseren ersten Begegnungen. Ich war überrascht von der glänzenden, tief durchdachten, energischen und kraftvollen Wiedergabe des Werkes und von den Schönheiten der Komposition selbst. Dabei erfuhr Mussórgskij, daß auch ich mich im Komponieren versucht hätte, und bat mich, etwas von mir vorzuspielen. Mir war das furchtbar peinlich, und ich schlug die Bitte glattweg ab. Bald darauf traten Mussórgskij und ich einander freundschaftlich nahe.«

Und nun äußert sich zum drittenmal der faszinierende Einfluß Balákireffs: in diesem Fall auf Borodín, der als Achtundzwanzigjähriger soeben zum Professor der Chemie in der Militärmedizinischen Akademie ernannt worden war. Auch er ist noch vollkommener Musikdilettant, an dem Balákireff seine Unterrichtsmethoden von neuem erprobt. Auch er beginnt sogleich (1863) mit der Komposition einer Sinfonie (seiner ersten in Es-dur), die er jedoch erst 1867 zum Abschluß bringt. Erstaunlicherweise gelingt ihm damit ein Wurf, dessen nicht unbeträchtliche technische Abrundung ihm ohne Balákireffs Hilfe wohl kaum geglückt wäre. Jedenfalls handelt es sich hier um die erste wirklich bedeutende russische Sinfonie, mit der die fast gleichzeitig entstandenen ersten Sinfonien Kórssakoffs und Tschaikówskijs sich nicht messen können.

Als Rímskij-Kórssakoff 1865 von seiner Weltreise zurückkehrt, macht er jetzt erst die Bekanntschaft des neuen Mitglieds Borodín; nun sind zum erstenmal die sogenannten »Fünf« vollzählig beisammen, von denen Balákireff und Cui den drei anderen: Mussórgskij, Rímskij-Kórssakoff und Borodín, an musikalischer Erfahrung nicht unerheblich überlegen sind und sie eine Zeitlang ein wenig bevormunden. Für die Nachwelt gibt es allerdings nur »Vier«, denn um Cuis Kompositionen kümmert sich in unseren Tagen kaum ein Mensch, und lediglich seine späteren Bücher über russische Musik und die Aufsätze, die er jahrelang als ständiger Musikkritiker der »Petersburger Nachrichten« veröffentlichte, besitzen ein gewisses musikhistorisches Interesse. Einer Pressepolemik verdanken die »Fünf« ihren bekannten Spitznamen

»Mächtiges Häuflein«, der dadurch entsteht, daß Stássoff der Aufführung von Glínkas Oper »Russlán und Ludmílla« in Prag (1866) unter Leitung Balákireffs einige Artikel widmet; dabei erwähnt er Balákireff und das ihn umgebende »mächtige Häuflein« junger nationalrussischer Komponisten. Das gibt Alexander Sseróff den Anlaß, sich über diese Bezeichnung lustig zu machen und ihr durch Verbreitung in den Zeitungen zu einer ungewollten Berühmtheit zu verhelfen.

Sseróff (1820—1871), selbst Komponist von Opern, die ihn bald berühmt machen sollen, glühender Anhänger von Richard Wagner, bekämpft nämlich das Nationalrussische in der Musik, befindet sich andererseits aber auch in vollkommenem Gegensatz zu den »deutschen« musikalischen Tendenzen von Anton Rubinstein und dessen Kreise. Es ist nicht ganz leicht, sich über die Persönlichkeit und Bedeutung des sehr begabten Sseróff Klarheit zu verschaffen. In der Jugend verbindet ihn heiße Freundschaft mit Stássoff, dann kommt es zum Bruch, und nun verwandelt sich diese Freundschaft in ebenso starken gegenseitigen Haß. Bei heißblütigen Menschen vom Schlage Sseróffs, Stássoffs und auch Balákireffs spielen gerade persönliche Momente im Leben eine große Rolle und bestimmen diese oder jene entscheidende Handlung. Je mehr Stássoff sich nach der slawophilen, nationalrussischen Seite entwickelt, desto mehr schlägt Sseróff sich zur Opposition. Und nun geschieht das Merkwürdige: Er vergöttert Wagner und seine Opernreform, schreibt aber selbst, im Besitz einer höchst mangelhaften musikalischen Technik, Bühnenwerke im Stil der »Großen Oper«. Grob gezimmert, mit billigen Effekten, aber durchaus talentvoll. Mit Recht vermutet Rímskij-Kórssakoff in seiner »Chronik«, daß Sseróff sich im Grunde gern dem »Mächtigen Häuflein« angeschlossen hätte. Davon will aber der starrköpfige Balákireff nichts wissen, der despotisch so lange über seine Getreuen regiert, bis diese allmählich über ihn hinauswachsen. Sseróff dagegen, der mit seiner spitzigen Feder als Einzelperson eine Oppositionspartei für sich darstellt, gerät gewissermaßen zwischen zwei Stühle, da er auch — wie bereits erwähnt — jene andere musikalische Macht Petersburgs bekämpft, die sich um Anton Rubinstein gruppiert. Dieser begründet 1859 die »Rus-

sische Musikgesellschaft«, die jährlich Sinfoniekonzerte veranstaltet, und 1862 das Petersburger »Konservatorium«, das er als erster Direktor leitet. In demselben Jahr (1862) versucht Balákireff es mit einem Gegenzug, indem er und der Dirigent des Scheremétjeffschen Kirchenchores Lomákin die »Musikalische Freischule« für Chorgesang ins Leben rufen, die ebenfalls mit Sinfoniekonzerten an die Öffentlichkeit tritt. Die »Russische Musikgesellschaft« muß statutenmäßig in jedem Konzert mindestens eine russische Komposition zu Gehör bringen. Doch wird diese Vorschrift recht ungenau befolgt, und die einheimischen Komponisten finden nur gelegentliche Förderung durch Rubinstein, dessen Sympathien sich gerade solchen Musikern — wie z. B. Mendelssohn — zuwenden, die das »Mächtige Häuflein« bekämpft. Von diesem wiederum werden Rubinsteins eigene Werke nicht ernst genommen, und gerade Mussórgskij hält hierbei mit seinem Spott nicht zurück (vgl. seine Briefe vom 13. Januar 1861, 31. März und 18. April 1862). Daß Balákireff sich mit seiner »Musikalischen Freischule« gerade für russische Komponisten einsetzt, ist selbstverständlich. Sie kann jedoch auf die Dauer den Kampf mit der allmächtigen »Russischen Musikgesellschaft« nicht aufnehmen, die sich staatlicher Zuschüsse erfreut, hinter der außerdem die ganze vornehme Gesellschaft der Residenz steht. Der »Freischule« aber fehlt es beständig an Geld, da sie auf die damals noch wenig zahlreichen Verehrer der russischen Musik angewiesen ist, die meist unbemittelten Literatenkreisen entstammen.

Mussórgskijs kompositorische Ausbeute dieser Jahre fällt äußerst gering aus. Seine wiederholten Nervenkrisen und die Aufregungen wegen des drohenden Vermögensverlustes lassen eine ungestörte Arbeit nicht zu. Von den vielen Sonaten- und Sinfoniesätzen, die er für Balákireff schreibt, die auch hier und da in den Briefen an seinen Lehrmeister Erwähnung finden, hat sich nur der Allegrosatz einer vierhändigen Klaviersonate in C-dur erhalten. Bedeutender fällt das mit einem Thema Bachschen Charakters beginnende »Intermezzo in modo classico« (für Klavier) aus. Auch erfahren wir aus den Briefen (vom 26. September 1860 und 24. September 1862) von den frühesten Skizzen zu einer Orchester-

musik »Die Hexen«, später »Johannisnacht auf dem Kahlenberge« genannt, deren technischer Schwierigkeiten Mussórgskij damals noch nicht im geringsten Herr wird.

Um diese Zeit gelangen auch Kompositionen von ihm an die Öffentlichkeit. Zum ersten- und letztenmal führt Rubinstein 1860 in einem Sinfoniekonzert seiner »Russischen Musikgesellschaft« ein Mussórgskijsches Werk auf. Und zwar das B-dur-Orchesterscherzo aus dem Jahre 1858, über das Sseróff, der damals den Balákireffschen Kreis noch nicht bekämpft, eine recht günstige Kritik veröffentlicht — die einzige, die er jemals über Mussórgskij geschrieben hat. Und 1861 dirigiert der Kapellmeister des Marientheaters K. Ljádoff in einem »russischen« Konzert den f-moll-Chor aus der »Ödipus-Musik«. Alle diese Frühwerke sind nur Anfänge, die in keiner Weise voraussehen lassen, zu welchen Höhen Mussórgskij sich in den folgenden Jahren emporentwickeln sollte.

## IN DER »KOMMUNE«

### (1863—1865)

Mussórgskijs Ahnungen haben sich erfüllt. Von 1863 ab ist er gezwungen, eine Stellung anzunehmen; zunächst als Beamter im Ingenieur-Departement des Verkehrsministeriums. Volle siebzehn Jahre, bis ein Jahr vor seinem Tode, ist er nun diesem Beamtendasein ausgeliefert. Ehrgeiz beseelt ihn nicht, und so bringt er es denn auch über eine untergeordnete Stellung nicht hinaus. Eine Reihe Akten von seiner Hand hat sich erhalten und wird im Archiv des Ackerbauministeriums in Petersburg aufbewahrt. Biographisches Interesse bieten diese Akten nicht; sie zeigen bloß Mussórgskijs zierliche, deutliche Handschrift und führen die Tatsache vor Augen, daß Rußlands größter Tondichter kein Scheinbeamtendasein geführt, sondern sich mit der Abfassung solcher Schriftstücke im regelrechten Kanzleistil weidlich plagen mußte.

Das Jahr 1863 bringt für Mussórgskij auch noch andere Veränderungen mit sich. Während die Mutter ganz auf dem Lande in Kárewo lebt, bezieht der neugebackene »Beamte« mit fünf etwa gleichaltrigen Kameraden eine gemeinsame Wohnung, die

im Scherz mit dem Namen »Kommune« belegt wird. Hier fühlt Mussórgskij sich bald sehr wohl. Jeder der Mitbewohner besitzt sein eigenes Zimmer, das von den anderen ohne besondere Erlaubnis nicht betreten werden darf. Außerdem gibt es einen gemeinsamen großen Raum, wo man abends nach der Arbeit zusammenkommt, um zu lesen, sich zu unterhalten, zu disputieren oder Mussórgskijs Klavier- und Gesangsvorträgen zuzuhören. Seine Kameraden sind feinsinnige, kluge Leute, und so fehlt es nicht an gegenseitiger geistiger Anregung. Diese Art von Zusammenleben ist in Petersburg damals sehr verbreitet. Und es kommt sogar gelegentlich zu Versuchen, Heimstätten für arbeitende und arbeitsuchende Männer und Frauen auf genossenschaftlicher Basis zu begründen. Eine »Kommune« solchen Gepräges schildert in drastischer Weise und nicht ohne Bosheit Ljesskóff in seinem berühmten Roman »Kein Ausweg« (1865).

Um diese Zeit erscheint Flauberts Roman »Salambo«, der gemeinsam im Kreise der Kameraden gelesen wird. Über seinen Bilderreichtum und die dichterische Kraft seiner Sprache herrscht nur eine Meinung des Entzückens. Mussórgskij begeistert sich besonders für das orientalische Kolorit und beschließt, aus diesem Stoff eine Oper zu schaffen. Alsbald macht er sich an die Herausarbeitung eines Textbuches und ist mit der Komposition fast zweieinhalb Jahre beschäftigt (Ende 1863 bis Frühsommer 1866). Doch kommt es zu keinem Abschluß. Der Komponist sieht schließlich ein, daß er jetzt noch nicht imstande ist, eine solche Aufgabe zu bewältigen.

In diesen Jahren pflegt der Tondichter seinen Sommerurlaub auf dem Lande bei der Mutter zu verbringen, wobei die geschäftlichen Angelegenheiten der Gutsverwaltung ihn vollauf in Anspruch nehmen. Und es ist bezeichnend für seine Gesinnung, daß er der liberalen Bauernreform Alexanders II. die größte Sympathie entgegenbringt, obgleich er dadurch seine materielle Basis und damit seine persönliche Unabhängigkeit verliert. Für die jammernden konservativen Gutsbesitzer der Umgegend aber, die passiv ihrem Ruin entgegengehen, statt durch zupackende Arbeit sich ihre Scholle zu erhalten, findet er nur Worte des Spottes und meidet den Verkehr mit ihnen (vgl. den Brief vom 22. Juni 1863).

Da stirbt im Frühjahr 1865 seine Mutter. Das bedeutet für den Sohn, der mit großer Zärtlichkeit an dieser prächtigen Frau hing, einen schweren Schlag. Im September desselben Jahres komponiert er sein tiefgefühltes »Wiegenlied« (nach Ostrówskij), das er dem Andenken der geliebten Mutter widmet. Nun lösen sich für ihn alle Zusammenhänge mit jener Gegend, wo er seine Kindheit verbracht hat. Kárewo, das nur mit Mühe für die Mutter erhalten wurde, kommt unter den Hammer. Nie wieder betritt Mussórgskij den heimatlichen Boden, in dem er so tief verwurzelt war. Als Gast führt er nun überall ein unstetes Dasein. Noch gelingt es dem Bruder, zwei andere kleine Besitzungen, Mínkino (unweit Petersburg) und Schílowo (im Gouvernement Túla), eine Zeitlang sich zu erhalten, und Mussórgskij verbringt hier in den folgenden Jahren einige Sommermonate.

Die Arbeit dieser Jahre gilt »Salambo«. Außer dieser Oper entstehen nur wenige Kompositionen, hauptsächlich Lieder, unter denen die Ballade »König Saul« (1863) und die Gesänge »Kallistrát« (1864) und »Die Nacht« (1864) durch ihren eigenen Ton auffallen. In der »Nacht« gelingen Mussórgskij zum erstenmal impressionistische Helldunkelakkorde, die über Jahrzehnte hinaus auf den Stil einer ganz anders gearteten Musikepoche hinweisen.

## DIE JAHRE DER ERSTEN KÜNSTLERISCHEN REIFE

### (1865—1868)

Nach vielen tastenden Versuchen gelangt Mussórgskij nun allmählich zu seinem eigenen Stil, der zuerst auf dem Gebiet des Liedes seine volle Entfaltung erreicht. In diesen Jahren (1865 bis 1868) entstehen 21 Gesänge, darunter einige der vollwertigsten, die noch heute nicht das geringste von ihrer Einzigartigkeit eingebüßt haben, in Deutschland aber noch wenig beachtet wurden. Abermals sucht er vergeblich die Phantasie: »Eine Nacht auf dem Kahlenberge« (»Die Hexen«), zu meistern. Wem fällt da nicht Goethes Ausspruch ein: »Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat,

und die Form ist ein Geheimnis den meisten.« Hier spricht der Dichter aus eigener Erfahrung, denn gerade sein erhabenstes Werk: »Der Faust«, namentlich dessen zweiter Teil, sprengt jedes Maß der Form.

Über »Die Hexen« fällt Balákireff ein vernichtendes Urteil, und es scheint, daß er, dessen Freundschaft zu Mussórgskij längst ihren Höhepunkt überschritten hatte, diesem nicht — wie in früheren Fällen — behilflich war, das Formale zu bewältigen. Das ist bedauerlich. Denn nur mit Balákireffs Beistand hätte Mussórgskij das Stück zu einem befriedigenden Abschluß bringen können. So sind lediglich verschiedenartige Skizzen auf uns gekommen, die Rímskij-Kórssakoff nach dem Tode des Komponisten bearbeitet hat.

Im Januar 1867 entsteht das Chorwerk »Die Niederlage des Sennaherib«, das Balákireff bereits einen Monat später in einem Konzert seiner »Musikalischen Freischule« zur Aufführung bringt. Das Mittelstück daraus findet aber nicht den Beifall Stássoffs, der nicht eher ruht, als bis Mussórgskij endlich (1873/74) einen neuen Zwischensatz komponiert, dem nun allgemeine Zustimmung zuteil wird. Auch das »Intermezzo in modo classico« aus dem Jahre 1861 erhält insofern ein neues Gewand, als Mussórgskij dieses Klavierstück jetzt (1867) instrumentiert. Und in demselben Jahr erscheinen zum erstenmal drei Lieder von ihm im Verlag von Johannson, denen 1868 noch vier weitere folgen.

Das Leben in der »Kommune« scheint recht bohèmehaft verlaufen zu sein, und Mussórgskijs zarte Gesundheit ist solchem Treiben auf die Dauer nicht gewachsen. Darüber berichtet der Bruder Filarét an Stássoff: »Im Herbst des Jahres 1865 erkrankte mein Bruder Modést sehr heftig. Es bereitete sich eine furchtbare Krankheit vor. Infolgedessen machten meine Frau und ich die größten Anstrengungen und wandten alle nur möglichen Mittel an, um ihn zu bewegen, die ‚Kommune' zu verlassen und zu uns herüberzuziehen. Anfangs war ihm diese Zumutung höchst unangenehm, denn er hatte sich sehr an das Zusammensein mit den Kameraden gewöhnt, doch paßte er sich bald wieder den Gewohnheiten des Familienlebens an.«

So zieht also Mussórgskij im Herbst 1865 zum verheirateten Bruder und wohnt bei ihm nun drei Jahre lang, bis der Bruder wieder ganz aufs Land, auf sein Gütchen Mínkino, übersiedelt. Von welcher »furchtbaren Krankheit« in jenem Bericht die Rede ist, wissen wir nicht. Vielleicht waren es die ersten Symptome der chronischen Nierenerkrankung, die den Tondichter in der Blüte seiner Jahre dahinraffen sollte.

Gleich ihm reifen nun auch die übrigen Mitglieder des Balákireffschen Kreises zu künstlerischer Selbständigkeit heran. Auf diese Reformatoren findet damals die Bezeichnung »Neurussische Schule« Anwendung. Eine unlogische Benennung, denn eine »altrussische« Schule hat es nie gegeben. Man darf die gegenseitige Anregung und Förderung dieser hochbegabten jungen Künstler nicht gering veranschlagen. Stássoff, der beständig mitten unter ihnen weilt und selbst anfeuert, beschreibt jene Zusammenkünfte, die bald bei diesem, bald bei jenem Mitglied stattfinden. Man erscheint nicht mit leeren Händen, jeder bringt das mit, was er gerade komponiert hat: ein Lied, eine Ouvertüre, einen Chor, ein Opernfragment. Man drängt sich um den Flügel, an dem Balákireff oder Mussórgskij als beste Klavierspieler des Kreises tätig sind. Man lobt, kritisiert und verteidigt sich. Vorzüge und Nachteile werden gegeneinander abgewogen. Alle verbindet eine Atmosphäre des künstlerischen Ernstes, der Begeisterungsfähigkeit, der Ungezwungenheit und des Frohsinns. Sind die »neuesten« Kompositionen durchgenommen, so macht man sich an ältere, bereits bekannte. Besonders beliebt sind Mussórgskijs Lieder, schon dank dem hinreißenden Vortrage ihres Schöpfers, der auch die Kompositionen seiner Freunde mit der gleichen Vollkommenheit singt und spielt.

Um diese Zeit beendet Borodín seine erste Sinfonie (1867) und schreibt seine ersten epochemachenden Lieder (»Lied des düsteren Waldes«, »Die Seejungfrau« (1868), »Das Meer« (1870), die, gleich denen von Mussórgskij, über den spezifischen »Romanzenton« hinausragen und sich durch allerhand harmonische Reize (z. B. durchgehende Sekundkoppelungen in der Begleitung) auszeichnen. Bald beginnt er auch mit der Komposition seiner bekannten Sinfonie in h-moll (der zweiten) und faßt bereits den

»Fürst Igor« als Opernstoff ins Auge. Cui bringt in diesen Jahren seine Oper „Ratcliff" (nach Heine) zum Abschluß, die kurz darauf ihre erste Aufführung (1869) erlebt. Auch Rímskij-Kórssakoff ist äußerst tätig. Bereits 1865 tritt er mit seiner ersten Sinfonie hervor und schreibt in den folgenden Jahren, außer einer Reihe von Liedern, seine zwei Orchesterwerke »Ssadkó« und »Antár«. Balákireffs letzte Kompositionen — namentlich seine Ouvertüre und Bühnenmusik zu »König Lear« — liegen bereits seit einigen Jahren vor. Augenblicklich beschäftigen ihn andere Gebiete: organisatorische Fragen und seine Dirigententätigkeit.

Inzwischen hat das »Mächtige Häuflein« sich zu entscheidendem Einfluß durchgerungen. Als 1867 Anton Rubinstein die Leitung der »Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft« niederlegt, wird Dargomuíshskij zu seinem Nachfolger ernannt. Dieser beeilt sich, Balákireff an die Spitze der Konzerte dieser Gesellschaft zu berufen, deren Programme nun sofort ein anderes Aussehen gewinnen. Man räumt der russischen Musik einen breiten Raum ein und verpflichtet den greisen Berlioz für die Leitung von sechs Konzerten der Saison 1867/68. Da Balákireff außerdem noch die Konzerte seiner »Musikalischen Freischule« beibehält, so unterstehen ihm während zweier Jahre die sämtlichen Sinfoniekonzerte der Hauptstadt. Nur durch Dargomuíshskijs allzufrühen Tod (im Januar 1869) erleidet die »neurussische Schule« eine gewisse Einbuße ihrer Machtstellung. Im Frühjahr 1869 überwirft Balákireff sich mit der Direktion der »Russischen Musikgesellschaft«, worauf die Konzerte von 1869/70 ab dem jungen Opernkapellmeister des Marientheaters Napráwnik übertragen werden, der sich bald zu einem Meister der Routine und einem Hüter konservativer Gesinnung entwickeln sollte. Nun entsteht wieder die alte Rivalität zwischen den beiden Musikinstituten, wobei Balákireff, infolge ungenügender Geldmittel, bald den kürzeren zieht.

Als Rímskij-Kórssakoff viele Jahrzehnte später jene Zeit in seiner »Chronik« schildert, gelingt es ihm nicht, einen gewissen überheblichen akademischen Ton abzustreifen. Er schreibt: »Während der Jahre 1866/67 trat ich in ein näheres freundschaftliches Verhältnis zu Mussórgskij. Ich besuchte ihn häufig. Er lebte bei seinem verheirateten Bruder an der Káschin-Brücke. Er spielte

mir viele Bruchstücke aus seiner Oper ‚Salambo' vor, die mich in helle Begeisterung versetzten. Mir scheint, daß er mich damals auch mit seiner Phantasie ‚Die Johannisnacht' für Klavier und Orchester bekannt machte, die unter dem Einfluß von Liszts ‚Danse macabre' entstanden war ... Auch seine prachtvollen hebräischen Chöre ‚Die Niederlage des Sennaherib' und ‚Josua' spielte er mir vor ... sowie seine Lieder, die bei Balákireff und Cui keinen Beifall fanden. Darunter befanden sich ‚Kallistrát' und die schöne Phantasie ‚Die Nacht' nach Worten von Púschkin. ‚Kallistrát' war der Vorläufer jener realistischen Richtung, die Mussórgskij bald darauf einschlug, während sich in dem Liede ‚Die Nacht' noch jene idealistische Seite seines Talents äußert, die er selbst nachher in den Schmutz trat, von deren aufgespeicherten musikalischen Vorräten er aber auch später gelegentlich zehrte. Diesen Vorrat schuf er in ‚Salambo' und in den ‚Hebräischen Chören', als ihm der Gedanke an das ‚arme, schlichte Bäuerlein' noch fern lag ... Seinem idealistischen Stil fehlte es an durchsichtiger, kristallklarer Ausarbeitung und an gefälliger Form; es gebrach ihm daran, weil er in der Harmonielehre und im Kontrapunkt keine Kenntnisse besaß. Der Balákireffsche Kreis verlachte anfangs diese Wissenschaften und erklärte später, daß Mussórgskij außerstande wäre, sie sich anzueignen. So hat er sein Leben ohne sie gelebt, während er sich selbst damit tröstete, daß er seine Unkenntnis zur Tugend erhob, die Technik anderer aber als Routine und Konservativismus hinstellte. Aber wenn ihm eine hübsche und glatte Wendung ungeachtet seiner Vorurteile gelang, wie war er dann glücklich! Ich bin oft Zeuge davon gewesen.«

In diesen Worten zeigt sich bereits der ganze Gegensatz der Naturen Mussórgskijs und Rímskij-Kórssakoffs, der ein knappes Jahrzehnt später so unverhüllt zutage treten sollte. Kórssakoff kommt es auf »hübsche und glatte Wendungen«, auf »gefällige Formen« an, Mussórgskij aber, der das Technische leider verachtet, auf Ursprünglichkeit. Immerhin herrscht in den Reihen des »Mächtigen Häufleins« zu Ende der sechziger Jahre noch volle Einmütigkeit, zum mindesten in bezug auf die künstlerischen Ziele, die man anstrebt.

Daß die »neurussische Schule« die nationalen Elemente der Musik betonte, war nichts Neues, da schon Glínka dieselbe Forderung erhoben hatte. Dann galt es den Kampf gegen alle Äußerungen der Konvention und der Routine. Die deutlichsten Formulierungen aber gelingen in bezug auf die geplante Opernreform. Die dramatische Musik müsse sich in voller Übereinstimmung mit dem Textbuch befinden. Jedem Satz des Textes hätte eine äquivalente musikalische Deklamation zu entsprechen. Die Güte des Operntextes (man denke an Glínkas schablonenhafte Libretti!) sei von ausschlaggebender Bedeutung, und deswegen wären die Bühnenschöpfungen der großen Dichter für die Opernkomposition heranzuziehen. Es sei aber durchaus nicht erforderlich, die Ensembleszenen und Chöre aus der Oper gänzlich auszustoßen. Hingegen müßten solche Ensemble- und Chorszenen durch die Handlung ernsthaft begründet werden; ebenso etwaige Tanz- und Ballettstücke. Der Chor hätte die Masse, das Volk, darzustellen, nicht aber singende Statisten. Des weiteren wäre der Charakter einer jeden Person musikalisch-plastisch zu zeichnen.

Es ist offensichtlich, daß alle diese Forderungen sehr viel Ähnlichkeit mit der fast gleichzeitigen Opernreform Richard Wagners haben, von der die Künstler der »neurussischen Schule« indessen damals gar keine Kenntnis besaßen. Der augenfälligste Unterschied besteht darin, daß Wagner neben der korrekten Deklamation sein besonderes Interesse dem Orchester zuwendet, das durch seinen sinfonischen Reichtum die Singstimmen an vielen Stellen überwuchert. Die Künstler der »neurussischen Schule« aber legen das ganze Gewicht auf Ausarbeitung und Bevorzugung der Singstimme, der gegenüber das Orchester stets in eine dienende Stellung gewiesen wird. Auch verwenden die russischen Komponisten das Leitmotiv nur sparsam als gelegentliches Ausdrucksmittel und nicht als formbestimmendes Prinzip.

Die Führung dieser Opernreform übernimmt zunächst der schon todkranke Dargomuíshskij, der im Januar 1868 mit der Komposition seines »Steinernen Gastes« beginnt. Unmittelbar darauf, im Sommer desselben Jahres, folgt ihm Mussórgskij mit seiner komischen Oper »Die Heirat«, in welcher der Prosadialog des gleichnamigen Gógolschen Lustspieles ohne irgend-

welche Veränderung in Musik gesetzt wird. Die Inangriffnahme dieses Werkes hatte Dargomuíshskij im Scherz, Cui im Ernst angeregt.

Auf des Bruders Gütchen Schílowo, im Túlaschen Gouvernement, ist der Künstler für einige Sommerwochen unter ganz primitiven Lebensumständen untergebracht, was ihn aber nicht hindert, mit größter Anspannung zu arbeiten. »Ich habe den ersten Akt beendet,« schreibt er an Cui (Brief vom 10. Juli 1868). »Drei Tage regnete es ohne Unterbrechung, und auch ich arbeitete ohne Unterbrechung, solch eine Übereinstimmung gab es zwischen mir und dem Wetter.«

Zum erstenmal in seinem Leben komponiert er — nach eigenem Eingeständnis — ohne Hilfe eines Klaviers, d. h. »ohne die Möglichkeit, das Komponierte auf dem Klavier nachprüfen zu können«. So entsteht die erste, flüchtig notierte Skizze, die er alsbald ins Reine abschreibt und auswendig zu lernen beginnt, mit der Absicht, das Werk den Freunden in Petersburg vorzutragen. »Ohne Instrument auswendig zu lernen,« schreibt er an Cui (Brief vom 15. August 1868), »ist übrigens schwieriger als das Komponieren ohne Instrument ... Hier beobachtete ich wieder nach meiner Art Männer und Frauen aus dem Volk — wieviel aparte Typen gibt es darunter! Ein Bauer gleicht geradezu dem Antonius in Shakespeares ‚Julius Cäsar', wie er auf dem Forum an der Leiche Cäsars seine Rede hält. Ein äußerst schlauer und gerissener Bauer! Alles wird mir noch zustatten kommen. Und was es an Weiberexemplaren gibt — eine wahre Fundgrube. Bei mir ist es immer so: ich beobachte diese und jene Volkstypen, und später, bei Gelegenheit, verwende ich sie für meine Werke.«

Doch kommt es nur zum Abschluß des ersten Aktes, der in der kurzen Zeit vom 11. Juni bis 8. Juli 1868 entsteht. Der zweite Akt wird in Gedanken und im Entwurf erwogen. Zum Komponieren ist es noch zu früh. Jetzt heißt es: ausreifen lassen, um nicht in ‚Eintönigkeit der Intonation' zu verfallen — »die fürchterlichste Sünde, die der kapriziösen ‚Heirat' widerfahren könnte«.

Solche Pläne in bezug auf den zweiten Akt sind indessen vergessen, als der Komponist bald darauf in Petersburg eintrifft,

wo ein größerer Stoff — der »Borís Godunóff« — seine Phantasie völlig in Bann schlägt. Erst später wird er sich darüber klar, daß der in seiner »Opéra dialogué« angebahnte musikalische Stil nur einen Versuch bedeutete. So äußert er sich der Sängerin Alexandra Púrgold gegenüber in einem Brief vom 3. Januar 1872 folgendermaßen: »Vor einigen Jahren war ich mit der ‚Heirat' von Gógol beschäftigt, aber die Sache kam auf dem von mir eingeschlagenen Weg zu keinem Resultat — zu wenig umfaßte sie Mütterchen Rußland in ihrer ganzen ursprünglichen Weite.«

## DIE ARBEIT AN »BORÍS GODUNÓFF« (1868—1872)

Im Jahre 1868 wechselt Mussórgskij nicht nur die Wohnung, sondern auch seine Beamtenstellung. Sein Bruder ist gezwungen, das Leben in Petersburg aufzugeben und ganz aufs Land zu ziehen. Bald aber müssen seine beiden Gütchen veräußert werden. Es kommt zu Unstimmigkeiten zwischen den Brüdern, und man gewinnt den Eindruck, daß Filarét Mussórgskij die Reste des gemeinsamen Vermögens nicht gerade glücklich verwaltet hat. Nachdem alles Geld verloren ist, versucht er es eine Zeitlang ohne Glück mit dem Beruf eines Theaterunternehmers und überlebt den Bruder um fast zwei Jahrzehnte.

Als dieser gegen Ende des Sommers 1868 mit dem fertigen ersten Akt der »Heirat« vom Lande nach Petersburg zurückkehrt, findet er bei seinem alten Freunde Opotschínin und dessen unverheirateter Schwester Nadjéshda Petrówna Unterkunft. Hier im »Ingenieurpalais«, wo Opotschínin über eine bequeme Dienstwohnung verfügt, verbringt Mussórgskij nun in angenehmster Weise die nächsten drei Jahre. Als Beamter ist er soeben abgebaut worden und tritt nun in das Forstdepartement des Ministeriums der Staatsdomänen über, ebenfalls in untergeordneter Stellung, an die er elf Jahre lang gefesselt bleibt. Opotschínin, von Beruf Offizier, der es bis zum General bringen sollte, betätigt sich als leidenschaftlicher Musikdilettant und begabter Sänger. Schon längst gehört er zu den regelmäßigen Besuchern von Dargo-

muíshskijs musikalischen »Donnerstagen« und richtet nun auch bei sich am »Sonnabend« musikalische Abende ein, für die Mussórgskij zweihändige Klavierbearbeitungen Beethovenscher Quartettsätze fertigstellt. Der Schwester Opotschínins bringt Mussórgskij mehr als freundschaftliche Gefühle entgegen. Damit gelangen wir zu einem Gebiet, das unter den so schwer zu enträtselnden Problemen seines Innenlebens gewiß nicht an letzter Stelle steht. Gemeint ist das Verhältnis des Künstlers zu den Frauen.

Dank den Nachforschungen des russischen Musikschriftstellers Karatuígin wissen wir, daß Mussórgskij in jungen Jahren eine Cousine liebte, an die er zahlreiche Briefe richtete, und daß diese Cousine plötzlich starb und die Briefe — offenbar auf den Wunsch der Verstorbenen — ihr in den Sarg mitgegeben wurden und somit zugrunde gingen. Ob es sich hier um jugendliche Verliebtheit gehandelt hat oder um mehr, wird sich wohl nie feststellen lassen.

Mussórgskij berührt das Thema seiner Beziehungen zu den Frauen nur äußerst selten und mit größter Zurückhaltung. Am 19. Januar 1861 schreibt er an Balákireff: »Einmal war ich nahe daran zu versumpfen, nicht in musikalischer Beziehung, sondern moralisch — ich bin herausgekrochen. Wie sich das verhielt, werden Sie einmal später erfahren, falls wir im Gespräch darauf kommen sollten. Es handelte sich um Weibergeschichten.« Und in den Jahren der Reife drückt er sich Stássoff gegenüber folgendermaßen aus (Brief vom 18. Oktober 1872): »Wenn eine kraftvolle, leidenschaftlich liebende Frau den von ihr geliebten Mann fest in ihre Umarmung preßt, so wird man sich zwar der Vergewaltigung bewußt, verspürt aber keine Lust, sich aus der Umarmung zu befreien; bedeutet doch eine solche Vergewaltigung ‚überschwengliche Glückseligkeit', denn ‚es flammt und lodert das jungfrische Blut'. Ich schäme mich nicht dieses Vergleiches: denn an der Wahrheit ist nicht herumzudeuteln — wer die Liebe in ihrer ganzen Kraft und Schrankenlosigkeit erlebte, der hat gelebt und weiß, daß er herrlich gelebt hat, und er wird keinen Schatten auf sein vergangenes Glück fallen lassen.«

Schon als zwanzigjähriger Jüngling widmet Mussórgskij Nadjéshda Petrówna Opotschínina ein allerdings sehr unbedeutendes

Klavierstück »Impromptu passioné« (1859), das mit seinem Untertitel: »Erinnerungen an Beltoff und Ljúba« auf den damals viel gelesenen Roman »Wer ist schuld?« von Alexander Herzen Bezug nimmt: hier bringt Ljúba dem ziellos dahinlebenden Beltoff durch einen Kuß den Sinn seines Lebens zum Bewußtsein — dieser Kuß inspiriert Mussórgskij zur Komposition des Stückes. Und von den insgesamt vier oder fünf Liebesliedern des Künstlers sind drei ebenfalls jener Frau gewidmet; und zwar: »Und fände ich noch einmal den Weg zu dir zurück« (1863), »Ich wollt', meine Schmerzen ergößen sich« (1866, nach Heine), in denen Mussórgskij in den so beliebten oberflächlichen Romanzenton seiner Zeit verfällt, und »Die Nacht« (1864), die in die Zukunft weisende Töne anschlägt. Auf der Originalhandschrift des Heineschen Liedes stehen neben der Widmung an Nadjéshda Opotschínina von Mussórgskijs Hand die Worte: »Zum Gedenken Ihres Gerichtes über mich.«

Im Hause dieser Frau, die einen nachhaltigen und wohltuenden Einfluß auf ihn ausübte, und ihres Bruders, verbringt der Künstler nun drei der glücklichsten und reichsten Jahre seines Lebens, da in dieser Zeit der »Borís Godunòff« entsteht. Daß er sich mit Heiratsgedanken trug, ist nicht anzunehmen. Seine Unabhängigkeit steht ihm über allem anderen, wie bei vielen Künstlern, die von ihrem Werk besessen sind. Als man Bruckner einstmals fragte, warum er nicht heirate, antwortete er beinahe entsetzt über diese Zumutung, dazu habe er keine Zeit, er müsse jetzt seine »Vierte« schreiben. Leo Tolstoí aber, der seine Frau sehr liebt, schreibt 1865, etwa zwei Jahre nach seiner Eheschließung, einem Freunde: »Ich freue mich, daß Sie meine Frau lieben, obgleich ich sie weniger liebe als meinen Roman« [»Krieg und Frieden«].

Bezeichnend ist, daß Mussórgskij seiner Empörung über den Heiratsentschluß seines Freundes Goleníschtscheff Kutúsoff in einem Brief an Stássoff (vom 29./30. Dezember 1875) folgendermaßen Luft macht: »Ein junger Mann ist aus freien Stücken und voller Überlegung auf Abwege geraten . . . Es ist ihm eingefallen zu heiraten . . . Ich habe ihn ganz einfach durchgeschimpft und ihm grob zugesetzt.« Und Frau Schestakówa, Glínkas Schwester,

berichtet in ihren Erinnerungen: »Viele Leute haben es versucht, Mussórgskij zum Heiraten zu überreden, doch grenzte seine Abneigung vor der Ehe ans Krankhafte. ‚Wenn Sie einst in der Zeitung lesen, daß ich mir eine Kugel in den Kopf geschossen oder mich aufgehängt habe,' sagte er oft zu mir, ‚so wissen Sie, daß am Tage vorher meine Hochzeit war.'«

Es lassen sich also nur einige nicht reichhaltige Daten zusammentragen, die wohl blitzartig das Problem beleuchten, den Schleier aber nicht lüften. Dem stärksten künstlerischen Niederschlag, einem Aufschrei tiefsten Seelenschmerzes begegnen wir in dem ergreifenden Liede »Der böse Tod« mit dem Untertitel »Eine Grabschrift«, das Mussórgskij 1875, unmittelbar nach dem plötzlichen Tode Nadjéshda Opotschíninas, dichtet und komponiert und das in die Worte ausmündet: »Als nach dem frühen Tode meiner Mutter herbe Schicksalsschläge mich vom heimischen Herde trieben in die kalte Fremde, als müde, bös, zermartert ganz ich schüchtern und zagend, wie ein geängstet Kind, an deine heilige Seele pochte, um Einlaß bittend und Rettung heischend . . . Nein, ich kann nicht . . . ich kann nicht weiter . . .« Dieses Geständnis reiht sich durch seine künstlerische Inspiration und autobiographische Unmittelbarkeit jenen anderen Bekenntnissen an, die etwa um dieselbe Zeit im Liederzyklus »Ohne Sonne« (1874) ihren aufwühlenden musikalischen und menschlichen Ausdruck fanden.

* * *

Anderer Art als zu Nadjéshda Petrówna Opotschínina sind Mussórgskijs Beziehungen zur mütterlichen Freundin Frau Ludmílla Iwánowna Schestakówa, Glínkas Schwester, die dem Komponisten bis an sein frühes Lebensende mit größter Liebe und Anhänglichkeit zugetan ist. Sie sorgt für eine vorbildliche Herausgabe der Opern ihres Bruders, und da das »Mächtige Häuflein« zu Glínkas Kompositionen, namentlich zum »Russlán«, mit größter Verehrung aufblickt, so ergeben sich schon daraus die innigsten persönlichen Beziehungen zur Schwester des Komponisten. Bei ihr, bei Cui, bei Borodín und Stássoff finden, wenn auch nicht so regelmäßig wie bei Dargomuíshskij und Opotschínin,

musikalische Abende statt. Ebenso beim Geheimrat Púrgold, der zwei außerordentlich musikalische Nichten besitzt: Alexandra und Nadjéshda Púrgold. Alexandra, nach ihrer Verheiratung Frau Móllas, ist Sängerin; sie studiert seit langem bei Dargomuíshskij und entwickelt sich bald zu einer hervorragenden Interpretin der Lieder Mussórgskijs. Ihre Schwester Nadjéshda, die bald darauf Rímskij-Kórssakoff heiratet, betätigt sich als feinsinnige Pianistin und war Schülerin von Herke, der auch Mussórgskij im Klavierspiel unterwiesen hatte.

Gerade der Herbst 1868 bringt für die meisten Mitglieder der »Neurussischen Schule« eine gesteigerte Anspannung der künstlerischen Kräfte mit sich. Es sind die letzten Monate, die Dargomuíshskij noch zu leben hat. Fieberhaft sucht er, das baldige Ende vorausahnend, den »Steinernen Gast« zu beenden. Allwöchentlich versammelt man sich bei ihm, und jedesmal legt er den Freunden ein neues, soeben beendetes Stück der Komposition vor. Die alten und neuen Teile gelangen sofort zum Vortrag, wobei Dargomuíshskij, Mussórgskij und Alexandra Púrgold sich in die Hauptrollen teilen. Dieselben Mitwirkenden beteiligen sich auch an der erstmaligen Darbietung von Mussórgskijs »Heirat«, worüber Rímskij-Kórssakoff in seiner »Chronik« berichtet: »Alle waren überrascht von der Aufgabe, die Mussórgskij sich mit der ‚Heirat' gestellt hatte, bewunderten die Charakteristik, waren erstaunt über einige Akkorde und harmonische Fortschreitungen. Mussórgskij selbst sang mit dem ihm eigenen unnachahmlichen Talente den Podkoléssin, Alexandra Púrgold die Fjókla, Weljamínoff [ein begabter Musikdilettant] den Stepán, Nadjéshda Púrgold begleitete am Flügel, und der im höchsten Grade interessierte Dargomuíshskij schrieb sich eigenhändig die Partie des Kotschkarjóff heraus und sang sie mit Begeisterung ... Stássoff geriet in Entzücken. Dargomuíshskij sagte, daß der Komponist des Guten ein wenig zuviel getan hätte. Balákireff und Cui aber erblickten in der ‚Heirat' bloß ein Kuriosum mit fesselnden deklamatorischen Momenten.«

Um diese Zeit aber besitzt die »Heirat« für Mussórgskij kein Interesse mehr. Tief ist er bereits in die Arbeit am »Borís Godunóff« verstrickt, einem Stoff, auf den ein Freund, Professor

Nikólskij, den Komponisten aufmerksam gemacht hat. Es handelt sich um Púschkins bekanntes Drama gleichen Namens, das jene russische Geschichtsperiode, die Zeit der sogenannten »Wirren« zu Anfang des 17. Jahrhunderts behandelt, die schon Dichter vom Range eines Schiller und Hebbel zu ihren Dramen »Demetrius« angeregt haben. Ebenso Alexeí Tolstoí zu seiner in Rußland viel gespielten Trilogie: »Iwán der Schreckliche«, »Zar Fjódor Iwánowitsch« und »Zar Borís«, die fast gleichzeitig mit Mussórgskijs »Borís« entstanden. Noch niemals früher hatte dieser sich mit solcher Besessenheit und Hartnäckigkeit in einen neuen Stoff verbissen und mit solcher Schnelligkeit gearbeitet, obgleich er die beste Zeit des Tages seinem »Beamtendienst« opfern mußte. »Ich lebte als Borís und im Borís,« schreibt er später an Stássoff (Brief vom 15. Juli 1872); »und in meinem Hirn ist die im ‚Borís' durchlebte Zeit mit teuren, unauslöschlichen Lettern eingegraben.« Und während der Arbeit berichtet er demselben Freunde (Brief vom 18. April 1871): »Der Jesuit [im Polenakt] ließ mich zwei Nächte hintereinander nicht schlafen — das ist gut, wie liebe ich das; d. h. ich liebe es, wenn es einem gelingt, so zu schaffen.« Denn »die schöpferischen Stimmungen sind nicht leicht einzufangen und launenhafter als die kapriziöseste Kokette; man muß sie zu erhaschen suchen, indem man sich ganz und gar ihren unberechenbaren Weisungen fügt« (Brief an Frau Karmálina vom 23. Juli 1874).

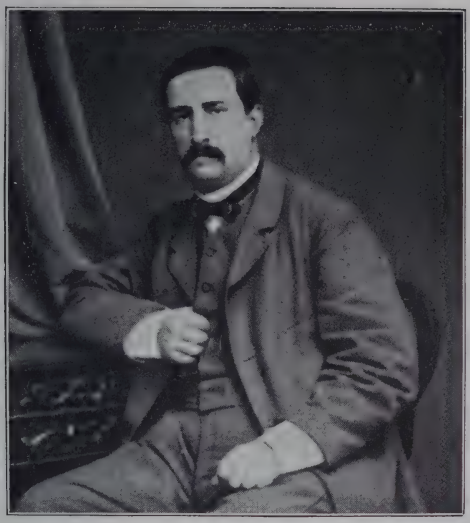
Im September 1868 beginnt die Arbeit. Bereits gegen Ende 1869 ist das ganze »musikalische Volksdrama« in der Skizze fertig und im Sommer 1870 auch die Instrumentation. Doch verweigert die Kaiserliche Operndirektion die Annahme des Werkes in dieser Fassung, weil es angeblich zu wenig Frauenrollen enthalte. So kommt es auf Drängen der Freunde des Komponisten zu einer Umarbeitung und Erweiterung, die im Sommer 1872 ihren Abschluß findet.

Unterdessen hat Mussórgskij Opotschínins verlassen und mit Rímskij-Kórssakoff im Herbst 1871 ein gemeinsames möbliertes Zimmer bezogen. Darüber berichtet letzterer in seiner »Chronik«: »Unser gemeinschaftliches Wohnen mit Modést dürfte wohl das einzige Beispiel eines Zusammenlebens zweier Komponisten sein.

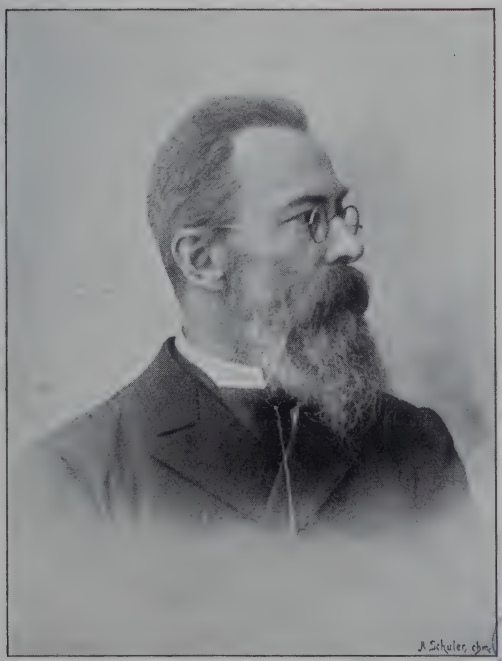
Wie war es möglich, daß wir uns gegenseitig nicht störten? Ganz einfach: Mussórgskij benutzte das Klavier bis 12 Uhr vormittags, während ich abschrieb oder irgend etwas schon vollkommen Durchdachtes instrumentierte. Um 12 Uhr ging er zum Dienst ins Ministerium, und ich setzte mich nun ans Klavier. Den Abend teilten wir uns nach gegenseitiger Verständigung ein. Außerdem mußte ich wöchentlich zweimal um 9 Uhr morgens ins Konservatorium, um Unterricht zu geben, und Mussórgskij speiste häufig zu Mittag bei Opotschínins. So war alles aufs beste eingerichtet. Diesen Herbst und Winter arbeiteten wir beide sehr fleißig und standen in dauerndem Gedankenaustausch. Mussórgskij komponierte und instrumentierte den Polenakt des ‚Borís' und die Volksszene ‚bei Krómy', und ich instrumentierte und beendete ‚Das Mädchen von Pskoff'.«

Welche Ordnung im Zimmer der beiden Künstler herrscht, decken einige Zeilen Mussórgskijs an Stássoff in ergötzlicher Weise auf (Brief vom 31. März 1872): »Mein Teurer, seien Sie mir nicht gram, daß ich Ihren Brief nicht beantwortete. Dieser Zufall ereignete sich nämlich deswegen, weil unser gemeinsamer Schreibtisch einem Augiasstall gleicht und ich erst jetzt eines Papierfetzens habhaft werden konnte.«

Um diese Zeit beginnt die erste Lockerung der Freundschaftsbeziehungen des »Mächtigen Häufleins«. Als erster sondert sich Balákireff ab, dessen inniger Umgang mit Mussórgskij sich schon längst in einen zwar kameradschaftlichen, aber mitunter etwas kühlen Verkehr gewandelt hatte. Enttäuschungen aller Art brechen über Balákireff herein. Der Kampf zwischen seiner »Freischule« und der »Russischen Musikgesellschaft« gestaltet sich für ihn immer aussichtsloser, obgleich er mit größter Energie der Schwierigkeiten Herr zu werden sucht. Für den Winter 1871/72 kündigt er fünf Sinfoniekonzerte der »Freischule« an, von denen indessen nur vier zustande kommen, da das von einem Taumel für italienische Musik ergriffene Petersburger Publikum ihn im Stich läßt. Im letzten dieser Konzerte (am 3. April 1872) führt er die »Polonaise« aus »Borís Godunóff« auf, worüber sich Mussórgskij sehr dankbar äußert, denn »es wäre unentbehrlich, daß man sich einmal selbst im Orchester, ohne Mitwirkung des Chores,



Alexander Borodín



Nikolái Rimskij-Kórssakoff

Das Geburtshaus Mussórgskijs in Kárewo

Mussórgskij als Offizier
im Preobrashénskij-Regiment

höre«. Um Geld für die Konzerte zu beschaffen, reist Balákireff im Frühjahr (1872) nach Níshnij Nówgorod und gibt ein eigenes Konzert. Dieses, das der Künstler später als sein »Sedan« bezeichnet, erfüllt seine Erwartungen keineswegs. Und nun zieht er sich für viele Jahre gänzlich von seinen bisherigen Freunden und jeder Musiktätigkeit zurück. Der Bruch mit allem Vorangegangenen äußert sich auch darin, daß er, der bisherige Zyniker und Atheist, sich nun plötzlich zum Mystiker und streng religiösen Fanatiker entwickelt.

Aus einem Brief Borodíns an seine Frau (vom 26./27. Oktober 1871), den Stássoff in seiner Borodín-Biographie zum Teil unterdrückt, weil Balákireff damals noch am Leben war, den aber Eugen Braudo in seiner vortrefflichen Lebensbeschreibung Borodíns anführt, erfahren wir allerhand Einzelheiten über Balákireffs Charakter und Verhalten zu den übrigen Freunden. Borodín schreibt seiner Frau: »Ich befürchte, daß es in Balákireffs Kopf wirklich nicht ganz richtig steht. Aber vielleicht ist es auch nur die Eitelkeit, die an ihm nagt. Von Natur Despot, verlangt er von jedem völlige Unterordnung bis in die geringsten Kleinigkeiten. Es ist ihm nun einmal unmöglich, die Freiheit und Gleichberechtigung anderer gelten zu lassen. Der geringste Widerstand gegen seine Geschmacksrichtung und sogar gegen seine Launen ist ihm unerträglich. Allen und allem will er seinen Stempel aufdrücken. Dabei weiß er genau, daß wir schon alle flügge sind, fest auf unseren Beinen stehen und einer Hilfe nicht mehr bedürfen ... Er bedarf seiner Natur nach des Umgangs mit jungen Menschen, um sie gleich einer Wärterin wie Kinder zu gängeln ... Seine Entfremdung gegenüber unserem Kreise, seine schroffen Urteile über viele, besonders über Modést, haben die Sympathien für ihn erheblich abgekühlt. Wenn es so weitergeht, kann es leicht dazu kommen, daß er ganz isoliert bleibt. Das aber wäre für ihn in seiner Lage gleichbedeutend mit moralischem Tod. Módinka [Mussórgskij] ist über Míljijs (Balákireff] ungerechte und hochmütige Kritik des ‚Borís' verletzt, die taktlos und schroff in Gegenwart von Leuten ausgesprochen wurde, für deren Ohren sie garnicht bestimmt war. Kórssinka [Kórssakoff] fühlt sich beleidigt durch Balákireffs Gleichgültigkeit gegenüber dem ‚Mädchen

von Pskoff', und auch Cui ist über Míljijs Apathie erzürnt ... Wie dem auch sei, aber der Abgrund zwischen ihm und uns wird immer größer. Das ist sehr schmerzlich und ärgerlich ... Die übrigen Mitglieder unseres Kreises aber leben jetzt einiger denn je. Besonders Mússinka und Kórssinka haben sich, seit sie in einem Zimmer hausen, beide stark entwickelt. Sie bilden diametrale Gegensätze ihrem musikalischen Wesen nach und ergänzen einander gewissermaßen. Der wechselseitige Einfluß erwies sich beiden als sehr nützlich. Modést hat die rezitativischen und deklamatorischen Partien bei Kórssinka verbessert; dieser seinerseits Modést das Streben nach rauhbeiniger Originalität abgewöhnt. Alle Unebenheiten seiner Harmonisierung, die Geschraubtheit der Instrumentierung und den unlogischen Aufbau musikalischer Formen geglättet — kurz die Sachen Modésts unvergleichlich musikalischer gemacht.«

Also auch hier fällt schon das Unglückswort »Glätten«, das auf die Werke Mussórgskijs — des »Ultranovator-Realisten«, wie ihn Borodín nennt — in der Folgezeit noch so häufig angewandt werden sollte. Keinem der Freunde kommt es jemals in den Sinn, daß es sich nicht um das »Glätten« Mussórgskijscher Einfälle handelt — wie das Rímskij-Kórssakoff leider nach dem Tode des Komponisten bei Herausgabe seiner Werke getan hat —, sondern nur um Ausmerzung rein technischer Mängel. Keiner der Freunde erkennt die ausgesprochen »revolutionär« gerichtete Art seines Künstlertums. Alle schrecken vor seinen musikalischen Dreistigkeiten ängstlich zurück. Diesen allseitigen Widerstand, vor allem von seiten der zünftigen Kritik, zu der ja auch Cui gehört, ahnt Mussórgskij voraus, wenn er am 2. Januar 1873, kurz vor der Aufführung von drei Szenen aus »Boris«, an Stássoff schreibt: »Guten Mutes, kühn bis zur Frechheit, schauen wir in die ferne musikalische Zukunft, die uns lockt, und kein Richtspruch kann uns schrecken ... Wir fühlen in uns genug Frechheit, um allen Richtern eins auszuwischen.«

Und von Rímskij-Kórssakoff ist folgender Ausspruch über den »Boris« bekanntgeworden (»Erinnerungen« von Jastrebzóff): »Ich vergöttere dieses Werk, und gleichzeitig hasse ich es. Ich vergöttere es um seiner Originalität, Kühnheit, Eigenart und

Schönheit willen; ich hasse es wegen seiner Ungeschliffenheit, seiner harmonischen Härten [!!] und der gelegentlichen musikalischen Ungereimtheiten.«

Schon vom Herbst 1868 an wird der »Borís« zunächst in Bruchstücken, später vollständig, an ungezählten musikalischen Abenden bei Dargomuíshskij, Frau Schestakówa, Púrgolds und anderen vorgetragen. Meist vollführt Mussórgskij seine »Kunststücke« allein, um seine »musikalischen Sünden« zu Gehör zu bringen und das Werk »ein bissel am Schopf zu zausen«. Viele Zuhörer geben sich dem Zauber dieser Musik hin und »erkennen die Tragik«, andere aber sind nur »verblüfft«. Einen hinreißenden Eindruck empfängt Borodín, der seiner Frau am 12. November 1871 schreibt: »Gestern, oder vielmehr vorgestern am Freitag, spielte man bei Púrgolds den ganzen ‚Borís', mit Ausnahme des letzten Aktes. Herrlich! Welch ein Reichtum! Was für Kontraste! Wie ist jetzt alles abgerundet und begründet! Mir hat das Werk außerordentlich gefallen.«

Über die Art, wie Mussórgskij seine »Kunststücke« vollbringt, äußert sich Frau Warwára Komárowa, Tochter von Dmítrij Stássoff, in ihren »Kindheitserinnerungen«. Im Hause ihres Vaters war der Künstler häufiger und gern gesehener Gast, und die Tochter entsinnt sich seiner seit ihrem siebenten Jahr. Einmal ist auch Borodín anwesend und trägt die soeben vollendeten rassigen »Polowézer Tänze« aus seiner Oper »Fürst Ígor« vor. Doch drängt Mussórgskij ihn bald zur Seite mit den Worten: »Nun lassen Sie mich doch für Sie spielen, Professor! Was wollen denn Sie mit Ihren Poulardchen!« Damit sind Borodíns schneeweiße und rundliche Hände gemeint, die sich offenbar nicht gerade sehr gelenk auf den Tasten bewegten. Denn Rímskij-Kórssakoff erzählt, daß sowohl er wie auch Borodín für ihr mittelmäßiges Klavierspiel den beständigen Witzeleien von seiten der übrigen Freunde ausgesetzt waren. »Und nun sang Mussórgskij die Arie des Kontschák aus derselben Oper,« schreibt Frau Komárowa. »Er sang sie geradezu unvergleichlich, in ganz besonderer Weise, indem er einzelne Phrasen oder Worte hervorhob. So deklamierte er mit seltsam übertriebenem Ausdruck:

‚Nimm, was dein Herz nur begehrt,'

und machte eine ausladende Handbewegung dazu. Noch jetzt habe ich den Klang in den Ohren, mit dem er den Ausdruck erhabener, echt orientalischer Majestät traf:

‚Dies alles ist dem Chane untertan!
Und alles bebt vor meinem Donnergroll!'

Und dann mit unvergleichlicher Weichheit:

‚Doch hast du mich niemals gefürchtet,
Hast niemals um Schonung mich angefleht, Fürst!'

Und welch leidenschaftliche Trauer in den Worten:

‚Nicht Feind mag ich dir sein.'

Alle Darsteller des ‚Kontschák', die ich später in der Oper gehört habe, gaben nicht annähernd das. Bis heute klingt mir die Stimme Mussórgskijs in den Ohren:

‚Nimm, was dein Herz nur begehrt!'«

Auch aus den Werken Rímskij-Kórssakoffs trägt Mussórgskij diese und jene Partie vor. Und als jener Anfang 1872 sein »Mädchen von Pskoff« beendet hat, da ist er ihm dabei behilflich, die Oper einigen Theaterleuten vorzuführen, und übernimmt mehrere männliche Hauptrollen, darunter auch die Iwáns des Schrecklichen.

* * *

Noch während der Arbeit am »Borís«, im Winter 1871/72, taucht ein neuer Plan auf, der dem Direktor der kaiserlichen Theater Gedeónoff entstammt. Dieser, selbst dramatischer Schriftsteller, entwirft das Szenarium zu einer Ballettoper »Mláda«, für die eine ungeheuer prunkvolle Ausstattung vorgesehen ist. Die Musik dazu sollen Mussórgskij, Borodín, Rímskij-Kórssakoff und Cui in der Weise schreiben, daß jedem einer der vier Akte zugeteilt wird; und Stássoff erhält den Auftrag, dem Komponisten diesen Vorschlag zu überbringen. Da die eigentliche Ballettmusik noch ein fünfter Komponist, ein musikalischer Handlanger Minkus, verfertigen soll und die ganze Angelegenheit sich durch einen höchst unkünstlerischen Anstrich auszeichnet,

sträubt er sich anfangs, den Mitgliedern des »Mächtigen Häufleins« die Idee auseinanderzusetzen, ist aber nachher sehr erstaunt, daß alle vier sofort zusagen und sich mit Eifer an die Arbeit machen. Der Stoff, der slawischen Mythologie entnommen, muß einen Anreiz für sie gehabt haben; vielleicht auch die Aussicht einer schnellen und glanzvollen Aufführung. Den ersten, »dramatischen« Akt übernimmt Cui, den vierten, »epischen« Borodín. In den zweiten und dritten teilen sich Rímskij-Kórssakoff und Mussórgskij in der Weise, daß dem letzteren einige Volksszenen, ein prunkvoller Aufzug der slawischen Fürsten und eine phantastische Spukszene: Verherrlichung des »Schwarzen Gottes« (»Tschernobóg«) auf dem »Kahlenberge« zufallen. Alle vier Künstler greifen zum Teil auf ältere, liegengebliebene Skizzen zurück, und Mussórgskij komponiert nur eine Jahrmarktszene (später im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« benutzt) und den »Marsch der slawischen Fürsten« (1872) neu. Für die Blocksbergszene verwendet er seine in den sechziger Jahren entworfene Phantasie »Die Hexen« und Bruchstücke aus dem dritten Akt von »Salambo«. Bereits im Frühjahr 1872 bringen die vier Komponisten ihre Arbeit zum Abschluß, und wir erfahren aus einem Brief Mussórgskijs an Stássoff (vom 1. Mai 1872), daß die ganze »Mláda« in Cuis Wohnung vorgeführt werden soll. Um so größer ist die Enttäuschung, als die Angelegenheit bald darauf scheitert, da Gedeónoff seinen Posten verläßt. Auf ihn, der die vier Freunde nicht wie Künstler, sondern wie »Tagelöhner« behandelt hat, ist Mussórgskij sehr schlecht zu sprechen, worüber er sich in einem Brief an Stássoff (vom 31. März 1872) in seiner drastischen Weise Luft macht.

In diesen Jahren (seit 1870) erreicht die völlige Vernarrtheit der Petersburger Gesellschaft in jegliche Art italienischer Musik ihren Höhepunkt. Die Patti, Tamburini und andere welsche Gesangsgrößen beherrschen restlos das Feld und schlagen mit Erfolg jede russische Konkurrenz. Solch kritikloses Treiben verspottet Mussórgskij in seinen satirischen Gesängen, wie in der viel Anklang findenden »Schaubude« (1880), wo er den Patti-Kultus und außerdem Sseróffs Oper »Rognjéda« in witziger Weise aufs Korn nimmt. Aber auch Gedeónoff, der sich noch eben mit

dem Plan der Ballettoper »Mláda« so blamiert hat, soll eins ausgewischt erhalten. »Kórssinka fleht mich an,« so schreibt Mussórgskij an Stássoff (Brief vom 31. März 1872), »noch eine ‚Schaubude' zu machen.« Mit Gedeónoff, als lächerlichem Protektor des »Mächtigen Häufleins«. Doch gelangt dieser Plan leider nicht zur Ausführung.

Daß Mussórgskij während der Arbeit am »Borís« nur wenig Zeit für andere Kompositionen erübrigt, ist ohne weiteres verständlich. Außer der »Schaubude« entsteht in diesen Jahren fast nur noch der Liederzyklus »Kinderstube«, der in seiner Mischung von Naivität und Realismus in der gesamten Musikliteratur kein Seitenstück aufweist. Nur einem Künstler mit tiefem Verständnis für die Kinderseele konnte ein solcher Vorwurf gelingen. Wieder erfahren wir fesselnde Einzelheiten aus Frau Komárowas »Erinnerungen«, in denen der Kinderfreund Mussórgskij sich deutlich abzeichnet. Sie schreibt:

»Er trat in den Kreis unseres Kinderlebens als ‚Mussorjánin', wie ihn die Erwachsenen nannten, und wie auch wir Kinder, im Glauben, dies sei sein richtiger Name, ihn sogleich zu nennen begannen ... Da er sich ganz natürlich gab und sich nie jener falschen, gekünstelten Ausdrucksweise bediente, welche Erwachsene in solchen Häusern, wo sie mit den Eltern befreundet sind, den Kindern gegenüber anzuwenden belieben, so faßten wir nicht nur bald eine große Zuneigung zu ihm, sondern betrachteten ihn als einen der Unseren. Ich und meine Schwester Sína waren besonders erstaunt darüber, daß er uns, wenn er uns begrüßte, immer wie erwachsenen Damen die Hand küßte mit den Worten: ‚Guten Tag, Bojarenfräulein' oder ‚Ihr Händchen, Bojarenfräulein' — das schien uns ganz unwahrscheinlich und verblüffend, jedenfalls höchst unterhaltsam. Dafür plauderten wir mit ihm ganz ohne Scheu, wie mit einem Altersgenossen. Auch meine Brüder kannten keine Schüchternheit vor ihm und erzählten ihm alle kleinen Begebenheiten ihres Lebens, wobei der Jüngste noch nicht einmal seinen Namen ordentlich aussprechen konnte, sondern immer ‚Mussoljánin' sagte, so daß Mussórgskij, wenn er zu uns kam, uns Kindern schon von weitem zurief: ‚Hallo, der Mussoljánin ist da!' ... Im Sommer kam Mussórgskij in

diesen Jahren häufiger als sonst mit Wladímir Wassíljewitsch [Stássoff] oder allein zu uns aufs Land; meistens am Samstagabend, und blieb dann bis Montag früh. Einmal, als unsere Mutter verreist war, ließ sie uns Kinder mit dem Vater allein zurück. Da beschlossen Mussórgskij und Wladímir Wassíljewitsch, Gógol zu lesen. Bei fürchterlicher Hitze versammelte man sich nach dem Frühstück in Vaters Arbeitszimmer, und nun lasen abwechselnd mein Vater, Wladímir Wassíljewitsch und Mussórgskij Gógols Erzählungen ‚Die Mainacht', ‚Die Nase' und aus den ‚Toten Seelen' vor, und alle ergingen sich in herzhaftem Gelächter. Ich erinnere mich auch jenes Tages, an dem Mussórgskij zum erstenmal seine Lieder: ‚Das Waisenkind', ‚Der Vergessene' und den ‚Trepák' bei uns sang, und wie wir Kinder uns dabei in die Ecke drückten und leise weinten, weil wir uns unserer Tränen vor den Erwachsenen schämten.«

Ferner erfahren wir, in welcher Weise der Künstler die kleinen Erzählungen der Kinder ausnutzt und aus ihnen die einzelnen Bilder seiner »Kinderstube«: den »Kater Murr«, »Das Steckenpferd« usw., formt. Und als die kleine Sína ihm einen Traum erzählt, da macht er daraus ein Lied (»Der Traum«), das er den Kindern und Eltern oft vorsingt, das sich aber nicht erhalten hat. Auch die beiden Kinder seines Bruders Filarét und Sáscha Cui, der Sohn des Komponisten, stehen ihm Modell für seine »Kinderstube«, von der fünf Nummern 1872 bei Bessel erscheinen. Und zwar mit einem Titelblatt des mit Mussórgskij befreundeten Malers Iljá Répin. Die Kindern begeistern sich ebenso wie die Erwachsenen für diese Lieder — der beste Prüfstein, wie echt er den kindlichen Ton textlich und musikalisch zu treffen verstand. Nur die hochweisen Petersburger Kritiker wußten es anders, sie dünkten sich über diese Stücke einer naiven Phantasie erhaben und hörten nicht auf, den Komponisten zu schmähen. Auch der talentvolle, aber charakterlose Laroche und sein Freund Tschaikówskij schlossen sich solchem Urteil an. Als Mussórgskij viele Jahre später eine Konzertreise durch Südrußland mit der Sängerin Frau Leónowa unternimmt, da führt er die »Kinderstube« den Kindern vieler Familien vor und schildert dem Freunde Stássoff in einem Brief (vom 10. September 1879) die überall zutage

tretende lebhafte Begeisterung von groß und klein. Zuletzt aber bricht er in einen Stoßseufzer über die dünkelhaften Musikkritiker aus: »O Laroche! O Ssolowjóff! O ihr Laroche und Ssolowjóff und Iwánoff samt Haller und euresgleichen.« Diese Herren und ihre Gesinnungsgenossen haben es zum größten Teil auf dem Gewissen, wenn Mussórgskijs Leben an dem allseitigen zähen Widerstand schließlich zerbrach.

## DIE JAHRE DER VOLLREIFE

### (1872—1875)

Im Frühsommer 1872 ist die zweite Fassung des »Borís« beendet. Vier Jahre angespanntester Arbeit zunächst an der »Heirat«, dann am »Borís« wurden durchmessen. Ein äußerer Wendepunkt tritt dadurch ein, daß Rímskij-Kórssakoff am 30. Juni 1872 mit Nadjéshda Nikolájewna Púrgold Hochzeit feiert, bei der Mussórgskij sich als Brautführer betätigt. Somit findet das gemeinsame Wohnen der beiden Künstler ein Ende.

Kaum aber ist die Orchesterpartitur des »Borís« zum Abschluß gelangt, so stürzt sich Mussórgskij bereits auf einen neuen Stoff »Chowánschtschina«, zu dem Stássoff die Anregung gibt. Wieder handelt es sich um eine revolutionäre Epoche der russischen Geschichte: um die inneren Gegensätze und Kämpfe vor dem Regierungsantritt Peters des Großen. Und wieder räumt der Künstler dem Volk, wie im »Borís«, eine hervorragende Rolle ein. Dieses Mal aber ist seine Aufgabe noch dadurch erschwert, daß hier kein fertiges Drama vorliegt, sondern daß er den Stoff auch dichterisch formen muß. Schon in der Erstlingsoper »Salambo« rang er mit der Gestaltung des Textes. Nun aber gilt es zunächst, das ungeheure Material zu sichten, Wesentliches einzubeziehen, Nebensächliches abzustoßen. Im Sommer 1872 macht er sich an diese Arbeit, die ihm viel Mühe und Kopfzerbrechen verursacht. Geschichtswerke und Chroniken werden herangezogen. Und der kirchenslawische Stil dieser alten Folianten beginnt bald auf den Ausdruck in seinen Briefen abzufärben. Die textliche Formgebung, die nur durch die Komposition zweier nach-

träglich der »Kinderstube« eingefügten Lieder (Nr. 6 und Nr. 7) unterbrochen wird, beschäftigt ihn fast ein Jahr, ohne daß eine endgültige Fassung zustande kommt. Erst im Sommer 1873 macht er sich an die eigentliche musikalische Ausarbeitung, beendet den ersten Akt aber erst am 30. Juli 1875.

Noch während der Arbeit am »Borís« hatte der Tondichter einen neuen Opernstoff: »Bobýl« (»Der Tagelöhner«) ins Auge gefaßt, von dem er ein Szenarium anfertigte. Hier sollte ein gewalttätiger Gutsherr vorgeführt werden; ein Typus, wie er in Rußland um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Landadel nicht selten anzutreffen war, wie ihn etwa Ljesskóff in seiner meisterhaften Erzählung »Der Toupetkünstler« schildert. Mussórgskijs Sympathien gehören dem »Tagelöhner«, dem landlosen Bauer, und man braucht bloß seinen drastischen Brief an Cui vom 22. Juni 1863 nachzulesen, um zu wissen, wie er — der gewesene Gutsbesitzer — über seine Standesgenossen und deren »Retiradenklub« dachte. Ein Teil der bereits für »Bobýl« entworfenen Musik fand später in »Chowánschtschina«, in der »Wahrsageszene« Márfas, Verwendung.

Zwischendurch aber reifen neue Pläne heran. Aus einem Brief an Frau Karmálina (vom 23. Juli 1874) erfahren wir zum erstenmal von Mussórgskijs Absicht, Gógols humoristische Erzählung »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« zu einem musikalischen Lustspiel umzugestalten. An die Ausführung macht er sich jedoch erst später. Die gehobene Stimmung dieser Jahre (seit 1873) steht in unmittelbarem Zusammenhang mit zwei Ereignissen, von denen das zweite in seinen Folgen für das ganze Leben des Künstlers ausschlaggebend werden sollte.

Jahrelang ziehen sich die Verhandlungen mit der Direktion der Kaiserlichen Oper wegen der Aufführung des »Borís« hin. Anfangs ist es nur der Chef der Kostüm- und Dekorationsabteilung Lukaschéwitsch, der den Bestrebungen des »Mächtigen Häufleins« Sympathien entgegenbringt, in dessen Wohnung wiederholt (im Winter 1871/72) häusliche Vorführungen von Teilen des Musikdramas stattfinden. Endlich gelangen zum Benefiz des Oberregisseurs Kondrátjeff im Februar 1873 drei Szenen aus der Oper: die beiden Bilder des Polenaktes und die Wirtshausszene, auf die

Bretter. Und zwar zusammengekoppelt mit einem Akt aus »Lohengrin«, um den Abend zu füllen. Die Besetzung der Rollen entspricht den höchsten Anforderungen. Besonders zeichnet sich der berühmte, bereits 66 Jahre alte Bassist Petróff als lebensprühender Trunkenbold Warlaám aus. Napráwnik (der Tscheche!) dirigiert. Korrekt, überlegen und trocken, wie das seine Art ist. Mussórgskij aber fühlt sich ihm zu Dankbarkeit verpflichtet und richtet an ihn nach der Aufführung einen Brief voll größten Überschwanges. Darin bezeichnet er den »Borís« als »Schülerarbeit«. »So fein, so künstlerisch,« schreibt er, »kann nur ein ganz großer Künstler den Komponisten verstehen. Weder in Gedanken, noch im Traum ist es mir eingefallen — ungeachtet der Beifallsstürme des Publikums —, mir selbst irgendeine Bedeutung am Erfolge beizumessen. Alle Ehre und aller Ruhm dieser Vorstellung gebührt Ihnen, Eduard Fránzewitsch, und unseren teuren Freunden, den Sängern und dem Orchester ... Ich segne Ihren Namen, daß Sie mir die Möglichkeit gaben, weiterzulernen.«

Briefe dieser Art an den leitenden Kapellmeister nach der ersten Aufführung sind zu allen Zeiten üblich gewesen. Und da der Erfolg der Szenen ein gewaltiger war, so erscheinen Mussórgskijs überschwengliche Gefühle vollkommen begreiflich. Er konnte damals nicht wissen, daß Napráwnik viele Jahre später — bis über das Grab des Komponisten hinaus — seine »Chowánschtschina« dauernd ablehnen und ebenso jahrzehntelang auch für den »Borís« nicht das mindeste Interesse bezeugen würde. Eines vor allem aber geht aus dem Briefe deutlich hervor und trifft den Nagel auf den Kopf: Mussórgskij will sich die Erfahrungen dieser szenischen Darbietung zunutze machen, um daraus für die Zukunft zu lernen. Ist es doch das erstemal, daß er die Bühnenwirkung eines eigenen Werkes erprobt. In der kurzen Zeit einer solchen Aufführung und der vorangegangenen zwei Proben macht er, der geborene Musikdramatiker, eine innere Entwicklung durch, die ihn hellsichtig erkennen läßt, worauf es in der Oper ankommt, wo Mängel und wo Vorzüge vorhanden sind — eine Entwicklung, die durch kein noch so lange dauerndes theoretisches Studium ersetzt werden kann.

Und diese Erkenntnisse beutet er für die nun endlich ein Jahr später stattfindende Gesamtaufführung des »Borís« aus. Doch sind auch jetzt noch Hindernisse aller Art zu überwinden. Letzten Endes ist es die Darstellerin der Marína, die treffliche Sängerin Platónowa, die ihre Primadonneninstinkte zugunsten des von ihr hochgeschätzten Komponisten geltend macht. In einem Brief an Stássoff, den dieser 1886 veröffentlicht, erzählt sie darüber folgendes:

Im Sommer 1873, als der Operndirektor Gedeónoff sich gerade in Paris befand, teilte ich ihm meine Bedingungen für eine Vertragserneuerung mit, und zwar an erster Stelle: »Ich verlange zu meinem Benefiz die Aufführung des ‚Borís Godunóff' — andernfalls unterschreibe ich den Vertrag nicht.« Zwar erhielt ich keine Antwort, wußte aber nur zu gut, daß ich meinen Willen durchsetzen würde, denn die Direktion bedurfte meiner. Mitte August kehrte Gedeónoff zurück, und sein erstes an Lukaschéwitsch gerichtetes Wort lautete:

»Frau Platónowa verlangt unweigerlich die Aufführung des ‚Borís' zu ihrem Benefiz. Was soll ich machen? Sie weiß, daß ich nicht das Recht habe, die Oper zu geben, da unser Theaterkomitee sie verworfen hat. Es bleibt also nichts anderes übrig, als das Komitee noch einmal zur Prüfung der Oper zu veranlassen.«

Gesagt — getan. Das Komitee versammelt sich auf Befehl des Direktors ein zweites Mal und verwirft die Oper abermals. Als Gedeónoff den abschlägigen Bescheid erfährt, schickt er sofort nach dem Kontrabassisten Ferrero, dem Vorsitzenden des Komitees. Ferrero erscheint. Gedeónoff empfängt ihn im Vorzimmer, bleich vor Zorn.

»Warum haben Sie die Oper verworfen?«

»Aber mit Verlaub, Exzellenz, diese Oper taugt ja gar nichts.«

»Warum taugt sie nichts? Ich habe viel Gutes über sie gehört.«

»Aber bedenken Exzellenz, sein Freund Cui beschimpft uns dauernd in den ‚Petersburger Nachrichten' . . . erst vorgestern . . .« Dabei zieht er eine zerknitterte Zeitung aus der Tasche.

»Ich aber will von Ihrem Komitee nichts wissen, hören Sie! Ich werde die Oper ohne Ihre Zustimmung geben,« brüllt Gedeónoff außer sich vor Wut.

Am anderen Tage schickt der Allmächtige nach mir. Erzürnt, aufgeregt tritt er auf mich zu und schreit:

»Nun sehen Sie, meine Verehrte, wohin das führt! Ich riskiere meine Stellung nur wegen Ihres ‚Borís'. Was haben Sie nur Gutes darin gefunden, ich begreife das nicht! Merken Sie sich's: ich sympathisiere überhaupt nicht mit Ihren Neutönern, um derentwillen ich vielleicht noch meine Stellung einbüßen werde.«

»Um so ehrenvoller für Eure Exzellenz,« erwiderte ich, »daß Sie, ohne Sympathie für diese Oper, doch so energisch die Interessen der jungen russischen Komponisten vertreten.« —

Nun scheinen alle Hindernisse beseitigt. Doch gemach. Es findet sich an der Oper ein Herr der Gegenpartei, der dem Direktor weismacht, es gäbe jetzt soviel zu tun, daß keine Zeit zum Einstudieren eines so schwierigen Werkes vorhanden wäre. Aber Mussórgskijs durch die Aufführung jener drei Szenen neugewonnenen Freunde am Theater lassen sich nicht einschüchtern. Man verlegt die Proben in die Wohnung der Frau Platónowa, wo der Komponist im Verlaufe eines Monats die Solopartien selbst einstudiert. Dann aber begeben sich die Sänger zu Napráwnik und verlangen Orchesterproben. Stirnrunzelnd fügt der Stabgewaltige sich dieser »Palastrevolution« und führt die ganze Angelegenheit mit seiner bekannten Gewissenhaftigkeit zu einem guten Abschluß.

So kommt es zur Aufführung am 24. Januar 1874. Die Leidenschaften sind entflammt. Heftigsten Gegnern stehen überzeugte Freunde gegenüber. Die Sänger geben ihr Bestes. Allen voran der phänomenale Petróff (Warlaám), Mélnikoff (Borís), Frau Platónowa (Marína) und die ausgezeichnete Frau Leónowa (als Schenkwirtin), die im Leben Mussórgskijs noch eine große Rolle spielen sollte. Chor und Orchester halten sich gut, und Napráwnik läßt es an Sorgfalt der Ausführung nicht fehlen. Wohl aber an Verständnis für das Werk. Die Klosterszene (Pímen) fällt unbegreiflicherweise ganz weg. An willkürlichen Kürzungen ist kein Mangel. Die Begeisterung und der Beifall aber sind ungeheuer, die Gegner in verschwindender Minderzahl. Ein Freund von Frau Platónowa und Feind Mussórgskijs aus dem Lager des Rubinsteinschen »Konservatoriums« tritt in einer Pause an sie heran mit den Worten:

»Und Ihnen gefällt diese Musik wirklich? Und Sie wählten sie zu Ihrem Benefiz?«

»Sie gefällt mir,« antwortete die Künstlerin.

»Ich aber sage Ihnen, daß diese Oper eine Schande für ganz Rußland bedeutet,« schrie jener mit Schaum um den Mund und wandte sich ab.

Nach allen Akten wird Mussórgskij hervorgerufen. Das wiederholt sich auch in den nächsten Aufführungen. Am meisten ist die Jugend gepackt, die sich an den Volkschören der Revolutionsszene entzündet. Zwanzig vollbesetzte Aufführungen gehen in kurzer Zeit vor sich, und abends begegnet man Trupps von Studenten, die nach Hause wandern und den Chor der Verspottung des Bojáren singen.

Wieder hat das gesunde Empfinden der Jugend und des großen Publikums instinktiv das Richtige herausgefühlt. Und wieder einmal steht die zünftige Kritik dem Ereignis verständnislos gegenüber. Nun aber tritt das Unerwartete ein: Zu den Gegnern Mussórgskijs schlägt sich auch der bisherige Freund und Anhänger des »Mächtigen Häufleins« Caesar Cui. In den Spalten der »Petersburger Nachrichten« (1874, Nr. 33) veröffentlicht er einen langen und klugen Aufsatz, der in gehässigster Weise Lob und Tadel miteinander verquickt. Ihm kommt es vor allem auf Herausarbeitung einer glatten »musikalischen Schönheit« an, die Mussórgskij aber zeit seines Lebens aufs heftigste bekämpft. In diesem Sinn lobt Cui Teile des Polnischen Aktes und ausgerechnet dessen Schlußduett, das wir heute den schwächeren Partien des Werkes zuzählen; und tadelt die »Herabwürdigung des künstlerischen Realismus zu unkünstlerischer Wirklichkeit«; die »Vorliebe für grobe Tonmalerei und inhaltlose Akkorde«; die »Übertreibung bis zur Verlogenheit und Antimusikalität«; das »zerhackte Rezitativ« (!); die »Zerfahrenheit der musikalischen Gedanken«; das »kritiklose, selbstzufriedene, eilfertige Komponieren, das zu denselben traurigen Resultaten führe wie bei den Herren Rubinstein und Tschaikówskij«; die »Unreife«, die sich angeblich überall bemerkbar macht. Recht hat er nur mit der einen Behauptung von der »Unfähigkeit Mussórgskijs zu sinfonischer Verarbeitung musikalischer Einfälle«.

Doch wäre dieser Mangel für einen Opernkomponisten durchaus tragbar, schreibt er. Hätten ja auch Weber und Dargomuíshskij trotz derselben Unzulänglichkeit vortreffliche Opern geschrieben. Zu guter Letzt muß Cui zugeben, er könne sich nicht erinnern, daß jemals eine Oper bei ihrer ersten Aufführung einen so ungeheuren Erfolg erzielt habe. Auch höre man sich das Werk von Anfang bis zu Ende mit größtem Interesse und ohne die geringste Ermüdung an.

Dieser unerwartete Verrat des bisherigen Freundes trifft Mussórgskij bis ins innerste Mark. Die mit der Aufführung verbundenen Aufregungen haben ohnehin an seine Nerven starke Anforderungen gestellt. In einem Brief an Stássoff (vom 6. Februar 1874) macht er seiner Empörung Luft: »So mußte denn offenbar der ‚Borís' erscheinen,« schreibt er, »um die Menschen in ihrer ganzen Erbärmlichkeit zu entlarven ... Wie gehässig ist der Ton von Cuis Artikel! ... Selbstzufriedenheit! Eilfertiges Komponieren! Unreife! ... Wessen? ... Wessen? ... Das möchte ich gern wissen.«

Doch darüber hinaus greift Cui den bisherigen Kampfgenossen noch von einer anderen Seite in taktloser Weise an. Mehrere Damen, Verehrerinnen Mussórgskijscher Musik, wollen dem Komponisten nach der ersten Aufführung einige Lorbeerkränze überreichen mit den Aufschriften: »Urgewaltige Volkskraft erhob sich« [Worte aus dem Revolutionsakt], »Heil Dir und Ruhm für ‚Borís'« usw. Doch gestattet die Theaterdirektion nicht die Übergabe der Kränze. Die Damen beschweren sich durch eine Zuschrift an die »Petersburger Nachrichten«, und nun greift die Presse diesen harmlosen Vorfall auf, um über Mussórgskij herzufallen. Und Cui beteiligt sich an diesem Treiben und macht sich über den Komponisten und seine Lorbeerkränze mit hämischen Worten lustig.

Einer gewissen Komik entbehren nicht einige Behauptungen des Literarhistorikers Stráchoff in seinen drei »Offenen Briefen« an Dostojéwskij, den Herausgeber des »Grashdanín« (»Bürger«). Der Nichtmusiker Stráchoff wirft nämlich Mussórgskij vor, daß er im »Borís« nicht die Idee des Ganzen im Auge behalte, sondern sich von allerhand ausgeklügelten musiktechnischen Problemen

fortreißen lasse. Dies dürfte wohl der einzige Fall sein, daß jemand bei Mussórgskij eine Vorliebe für technische Spitzfindigkeiten heraushörte! Im übrigen spricht Stráchoff vom »oberflächlichen Realismus« des Komponisten und fährt fort: »Nehmen Sie, was Sie nur wollen — hier, im ‚Boris', werden Sie alles finden. Unsere Unwissenheit, unser Analphabetentum — sie sind da; unser Musiksinn, unsere Sangesfreude — sie sind da; Verneinung der Kunst — sie ist da; die unversiegbare künstlerische Ader — ist da; die Liebe zum Volk, zu seinen Liedern — sie sind vorhanden; die Verachtung des Volkes — sie ist da; Ehrfurcht vor Púschkin — ist vorhanden; Unverständnis für Púschkin — ist da; Talent — ist da; völlige Unfruchtbarkeit, Mangel an künstlerischen Ideen — alles ist da.«

Anders äußert sich der Musikkritiker Laroche in einem klugen und boshaften Artikel (»Die Stimme«, 1874, Nr. 29 und 44). Er spricht von Mussórgskijs Dilettantismus und technischen Ungeschicklichkeiten und erblickt seinen »Realismus« in der Vergewaltigung der Púschkinschen Dichtung. Sein Rezitativ wäre der Gipfel des Umstürzlerischen. Als zeitgenössischer Russe besäße er mehr liberale Instinkte als Kenntnisse, Können und geistige Entwicklung. An Kakophonien, dekorativem, grobem Stil, musikalischen Tölpeleien bestände kein Mangel. Er bevorzuge die Führung der Singstimmen in übermäßigen oder verminderten Intervallen. Der Orchesterklang erinnere an Klaviergeklimper bei ununterbrochener Benutzung des Pedals. Zwischen allen diesen so überaus »sachlichen« Bemerkungen entfährt Laroche aber unversehens das Geständnis: »Wie bedauerlich, daß unserem musikalischen Realisten so große Gaben verliehen sind.«

Leider wurden Anschauungen dieser Art in Rußland jahrzehntelang derart maßgebend, daß Mussórgskijs Kompositionen nach seinem frühen Tode der Vergessenheit anheimfallen konnten. Der gelehrte, eklektische Komponist S. J. Tanéjeff kann sich in späterer Zeit nicht genug tun, Mussórgskijs Werke in gröbster Weise zu verunglimpfen. In einem Brief an Tschaikówskij vom 22. Juni 1884 lobt er dessen »Kinderlieder« und fährt wörtlich fort: »Am besten gelang zweifellos ‚Der Kuckuck', welcher ein wenig an eine Komposition — entschuldigen Sie den Vergleich —

von Mussórgskij erinnert, nur mit dem Unterschied, daß jetzt einem wirklichen Musiker das gelang, was früher ein musikalischer Schuster unternahm.« Der unbedeutende Tanéjeff konnte allerdings nicht ahnen, daß heute kein Mensch Tschaikówskijs »Kinderlieder« im Rang neben die von Mussórgskij stellen würde.

Mit seinem Urteil über Mussórgskij beeinflußt Laroche nicht nur Tanéjeff, sondern auch seinen Freund Tschaikówskij, von dessen Meinung über unseren Künstler bereits in der Einleitung die Rede war. Hinsichtlich des »Boris« schreibt er seinem Bruder am 29. Oktober 1874: »Die Musik von Mussórgskij schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik.« Freilich ist Tschaikówskij bereit, ihn, dem Talente nach, über die anderen Mitglieder des Balákireffschen Kreises zu stellen. Nur wäre Mussórgskij ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abginge, der allzusehr von den widersinnigen Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene »Genialität« durchdrungen sei. Außerdem wäre er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebe. Ihm stellt Tschaikówskij als empfehlenswerten Gegensatz den gehaltvollen Gentleman Cui gegenüber. »Mussórgskij dagegen kokettiert mit seinem Mangel an musiktechnischen Kenntnissen, er rühmt sich seiner Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind der Unfehlbarkeit seines Genius vertraut. Dabei blitzen in der Tat talentvolle und eigenartige Eingebungen in ihm auf . . . Bei allen seinen Scheußlichkeiten spricht er eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht.« (Brief an Frau von Mekk vom 24. Dezember 1878.)

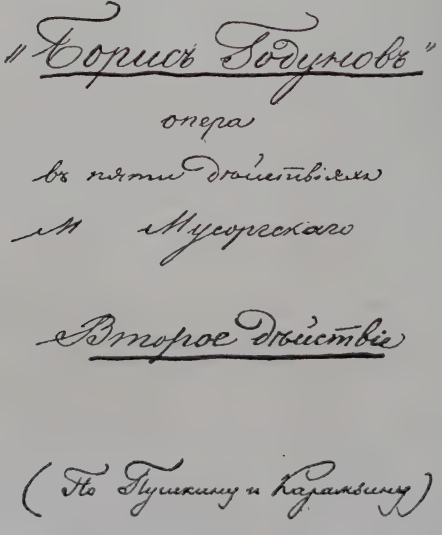
Mussórgskij erwidert solche Gefühle mit der gleichen starken Abneigung, wovon sein drastischer Brief an Stássoff vom 26. Dezember 1872 deutliches Zeugnis ablegt. Stärkste Gegensätze bestehen bereits von Natur bei beiden Komponisten, und das Leben vertieft noch diese Verschiedenartigkeit. Als Tschaikówskij 1862 Schüler des soeben von Rubinstein begründeten Konservatoriums wird, gerät er von Anbeginn, schon durch seinen bloßen Eintritt in jene international gerichtete Musikschule, in einen Gegensatz zum Balákireffschen Kreise. Darüber berichtet Rímskij-Kórssakoff

BOSTON PUBLIC

Mussórgskij

Nach einer Photographie (etwa 1872)

Mussórgskij
Nach einer Photographie (etwa 1873)




Titelblatt der Klosterszene aus Boris Godunóff
(Manuskript-Partitur)

in seiner »Chronik«: »Nach Beendigung des Konservatoriums siedelte Tschaikówskij nach Moskau über (1866), um dort eine Professur am Konservatorium zu übernehmen. Unser Kreis wußte von ihm nur, daß er eine g-moll-Sinfonie komponiert habe, und behandelte ihn, als Sprößling des Konservatoriums, von oben herab; und da er nicht mehr in Petersburg war, so konnte eine persönliche Bekanntschaft nicht zustande kommen. Doch während eines Besuches in Petersburg (1867) erschien Tschaikówskij eines Abends bei Balákireff und erwies sich als angenehmer Gesellschafter und sympathischer Mensch, dessen Natürlichkeit und offenbar aufrichtiges Wesen für ihn einnahmen. Gleich am ersten Abend spielte er uns auf Drängen von Balákireff den ersten Satz seiner g-moll-Sinfonie vor, die uns sehr gut gefiel, so daß unsere bisherige Meinung über ihn einer freundlicheren Auffassung Platz machte.«

Freundschaftliche Beziehungen entstehen indessen nur zwischen Tschaikówskij und Balákireff, der wieder einmal, als Anreger, die Macht seiner Persönlichkeit an einem Neuling erprobt. Seit 1868 entwickelt sich zwischen beiden ein reger Briefwechsel, und der jüngere Meister schreibt unter Balákireffs Einfluß seine Ouvertüre »Romeo und Julia« (1869), deren gesangliches Hauptthema im Kreise des »Mächtigen Häufleins« großen Anklang findet. Einige Jahre später erweist sich auch Stássoff als Anreger, der Tschaikówskij Shakespeares »Sturm« als Thema für eine sinfonische Dichtung vorschlägt, die noch in demselben Jahr (1873) zur Vollendung und zur Aufführung gelangt. Doch gehen die Beziehungen des Tondichters zum Balákireffschen Kreise — ungeachtet mancher Freundschaftsbeweise — nicht über eine kühl abwägende Zurückhaltung hinaus.

»So muten Tschaikówskij und das ‚Mächtige Häuflein'," schreibt Modést Tschaikówskij in der Lebensgeschichte seines Bruders, »wie zwei in guten Beziehungen zueinander stehende Staaten an, von denen jeder ein selbständiges Leben führt ... Manchmal greift zwischen beiden Parteien eine etwas gereizte Stimmung Platz, die aber niemals in einen Streit ausartet; zuweilen bekunden sie Freundschaft zueinander, niemals aber kommt es zwischen ihnen zu einem Bündnis ...« Auch eignet sich Tschai-

kówskij durchaus nicht die Anschauungen jenes Kreises an, sondern sucht sich auf eigene Füße zu stellen, obgleich unleugbar Einflüsse dieser anders gearteten Künstler auf seine eigenen Werke nachzuweisen sind. »Während er mit Balákireff, Rímskij-Kórssakoff, Cui und Wladímir Stássoff — mit jedem einzeln — kollegiale Beziehungen unterhält, bleibt er der Gesamtheit gegenüber nicht nur fremd, sondern sogar feindlich gesinnt. Er hört nicht auf, die allzu liberalen Bestrebungen des ‚Häufleins' zu verlachen, und verachtet die naiver Unwissenheit entsprungenen Gebilde, vor allem Mussórgskijs; er verhöhnt den Fanatismus, mit dem jene Gebilde als ‚genial' und ‚noch nie dagewesen' ausgeschrien werden, andererseits besticht ihn die Kraft und das Können, das einige aus dem Kreise in ihren Werken offenbaren, sowie die jugendliche Aufrichtigkeit ihres Sturm und Dranges.«

Den im engen Sinne bürgerlichen Tschaikówskij, für den ein Mann wie Leo Tolstoí keine Sympathie empfindet, trennt eine Kluft von Mussórgskijs revolutionärem Draufgängertum, das letzten Endes auch bei seinen Freunden kein Echo finden kann. Denn unter ihnen befindet sich kein einziger wahrer Stürmer und Dränger von der Art Mussórgskijs. Alle lenken sie nach dem Rausch der Jugendjahre in ruhige Bahnen und lösen sich innerlich von dem unentwegt nach »neuen Ufern« spähenden Kampfgenossen. Schon seit geraumer Zeit steht Balákireff abseits, Cui hat den Freund soeben verleugnet, Rímskij-Kórssakoff wendet sich bald von ihm ab, und nur Borodíns konziliantes Wesen steht vermittelnd zwischen allen. »Oh, wenn doch Borodín einmal so richtig in Zorn geraten könnte,« ruft Mussórgskij leidenschaftlich in einem Brief an Frau Schestakówa aus (vom 28./29. Februar 1876).

Daß es zwischen ihm und Anton Rubinstein noch weniger Berührungspunkte geben konnte als mit Tschaikówskij, darf nicht wundernehmen. Den »Einfallskünstler« Tschaikówskij zeichnet eine ungewöhnliche musikalische Erfindungskraft aus, die das »Mächtige Häuflein« zu würdigen weiß. Von Rubinstein aber, dem schnellschreibenden, wenig wählerischen Komponisten, läßt sich nicht dasselbe behaupten. Nur sein rassiges Pianistentum findet Anerkennung, während seine Oper »Dämon« von den

versammelten Freunden abgelehnt wird. Auf diese Episode spielt Mussórgskij in einem launigen Brief vom 11. September 1871 an.

* * *

Unterdessen taucht in Petersburg ein verarmter junger Edelmann und entfernter Verwandter Mussórgskijs auf: Graf Goleníschtscheff Kutúsoff, dessen eigenartige und reiche dichterische Begabung auf den Tondichter sofort großen Eindruck macht. Schnell entsteht zwischen beiden eine herzliche Freundschaft, und sie beziehen im Sommer 1873 ein gemeinsames möbliertes Zimmer. Für eine Wohnung langt weder bei dem einen noch dem anderen das Geld. Immerhin entsteht dadurch für Mussórgskij eine gewisse häusliche Gemütlichkeit. Der um zehn Jahre jüngere Kutúsoff scheint eine frühreife Natur gewesen zu sein. Die Frische seines Talents und die Unmittelbarkeit seines Empfindens berühren den Komponisten wohltuend; auch verbinden beide die gleichen Neigungen: die Liebe zum russischen Volk und zur Geschichte Rußlands. Bald ist Kutúsoff durch Vermittlung Mussórgskijs als gern gesehener Gast bei Stássoff eingeführt.

Im September 1873 unternimmt dieser eine Reise ins Ausland, wo er mit Liszt in Weimar in Verbindung tritt. Um dieselbe Zeit befindet sich auch Mussórgskijs Verleger Bessel in Deutschland, über den hier gleich einige Worte eingefügt werden sollen. Sein erst 1869 in Petersburg begründeter Verlag bringt es bald zu einem großen Aufschwung. Der noch junge, rührige Leiter versucht sich auf den verschiedensten Gebieten, auch als Herausgeber von Musikzeitschriften und Organisator von Musikgesellschaften. Von Beruf Fachmusiker, weiß er auf allen Gebieten des musikalischen Lebens Bescheid. Er erkennt die Bedeutung der »Neurussischen Schule«, hält sich aber in gleicher Weise an den Kreis um Rubinstein, dessen erfolgreiche Oper »Dämon« seinem Verlag die notwendige materielle Basis verschafft. Bereits 1871 verlegt er neun Lieder von Mussórgskij, 1872 dessen »Kinderstube« (nur fünf Nummern daraus); 1874 folgt der Liederzyklus »Ohne Sonne« und 1875 der Klavierauszug des »Borís Godunóff«. Merkwürdigerweise macht Bessel in seinen Musikzeitschriften keine Propaganda für die

»Neurussische Schule«, sondern nur für das entgegengesetzte Lager: für Rubinstein, Sseróff und später für Tschaikówskij. Da Laroche und Sseróff, der aber bereits 1871 stirbt, zu seinen Mitarbeitern gehören, so läßt sich allerdings eine andere Stellungnahme auch garnicht erwarten.

Nun begibt sich, wie schon erwähnt, Bessel nach Deutschland, um Verbindungen mit der dortigen Musikwelt anzuknüpfen. In Weimar besucht er Liszt und überbringt ihm Exemplare von Dargomuíshskijs »Steinernem Gast«, Cuis »Ratcliff« und Mussórgskijs »Kinderstube«. In den Auszug des »Steinernen Gastes« hat Mussórgskij, der das Deutsche vollkommen beherrscht, auf die Bitte Bessels eigenhändig eine deutsche Textunterlegung nach der Bodenstedtschen Übersetzung des Púschkinschen Dramas hineingeschrieben. Dieses Exemplar mit Mussórgskijs Autogramm soll Liszt überreicht werden. Am Abend vor der Übergabe aber fertigt Bessel in Weimar eine Abschrift an, um die Mussórgskij-Urkunde nicht aus der Hand zu geben. So erhält Liszt diese Kopie und außerdem Mussórgskijs »Kinderstube«. Und es geschieht das Unerwartete: Liszt begeistert sich für die »Kinderstube« und trägt sich mit dem Gedanken, einige Nummern für Klavier zu übertragen und sie dem Komponisten zu widmen. Als Mussórgskij das durch Bessel erfährt, gerät er völlig außer sich vor Entzücken, und es ist rührend, zu beobachten, mit welcher geradezu kindlichen Freude er die frohe Botschaft dem im Ausland weilenden Stássoff übermittelt (vgl. Brief vom 23. Juli 1873). Verehrten doch er und das »Mächtige Häuflein« in Liszt mit Recht den ruhmreichen Führer jedweden musikalischen Fortschritts in Westeuropa. Auch setzt es ihn in Verwunderung, daß Liszt, »der mit wenigen Ausnahmen nur kolossale Stoffe komponiert, die ‚Kinderstube' ernstlich verstehen und sich für sie begeistern kann". Ein Stoßseufzer entringt sich ihm, wenn er an seinen täglichen Kanzleibetrieb und seine an diese »Forstangelegenheiten« nutzlos vertane Zeit denkt, an diese Arbeiten, »die man ohne ihn viel besser machen würde«. Und er gibt sich der Hoffnung hin, daß es ihm vielleicht doch noch einmal glücken werde, »nach Europa zu dampfen« und Liszt zu besuchen. Mit einem glühenden Brief antwortet der warmherzige Stássoff und

bietet dem Freunde die Mittel an, sofort nach Deutschland zu fahren, um gemeinsam Liszt in Weimar zu besuchen. Dies bringt Mussórgskij ganz außer sich. Ein ungeheurer Drang steckt in ihm, diesem Ruf zu folgen und seiner Beamtenuniform für immer den Abschied zu geben. Schweren Herzens und nach innerem Kampf verzichtet er »auf die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, auf das pulsierende Leben«. »Was aber hätte eine Zusammenkunft mit Liszt für mich bedeutet,« ruft er aus, »welch schöne Taten hätten vollbracht werden können.« (Vgl. Brief an Stássoff vom 6. August 1873.)

Mussórgskij will nämlich seinen augenkranken Kanzleichef nicht so ohne weiteres im Stich lassen. Daher seine Absage an Stássoff. Vergeblich sendet dieser einen »erneuten, verstärkten Ruf« aus. Die Sirenenklänge verfangen nicht. Mussórgskij antwortet mit einem dreimal unterstrichenen »Unmöglich« (Brief vom 6. September 1873). Jetzt ist von keinem augenkranken Chef mehr die Rede, sondern der Künstler hat sich unterdessen an sein neues Werk gemacht, »weil die Zeit dazu reif ist«, und arbeitet wie ein Besessener. Jetzt entstehen die frühesten und zugleich stärksten Partien der »Chowánschtschina-Musik«, vor allem Teile des letzten Aktes; und die geplante Zusammenkunft mit Liszt fällt endgültig ins Wasser.

* * *

Wir befinden uns in der Zeit der stärksten Anspannung aller künstlerischen Kräfte des Komponisten. Die Aufführung von drei Szenen aus dem »Borís« und ein Jahr später des ganzen Musikdramas versetzen ihn in ungeheuer gehobene Stimmung und kräftigen sein Selbstvertrauen, das unter dem Eindruck von Enttäuschungen nur zu leicht bereit ist, gedrückten Empfindungen Platz zu machen. Hierin gleicht er völlig Dostojéwskij, in dem ebenfalls die leisesten Schwankungen der Innen- und Außenwelt sofort Erschütterungen des seelischen Gleichgewichts zur Folge haben. Rímskij-Kórssakoff erweist sich als schlechter Psychologe, wenn er glaubt, daß der große Erfolg des »Borís« einen verhängnisvollen Einfluß auf Mussórgskijs Charakter ausgeübt und in

ihm Eitelkeit, Anmaßung und Mangel an Selbstkritik entwickelt habe. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Dies geht nicht nur aus den Erinnerungen von Frau Komárowa hervor, die den Künstler ausdrücklich gegen solche Behauptungen in Schutz nimmt, sondern auch aus unzähligen Stellen seiner Briefe, in denen sein unentwegtes Streben nach stärkstem musikalischem Ausdruck und sein ständiges Ringen mit den selbstgestellten künstlerischen Problemen sich deutlich spiegelt. Schon Glínka und Dargomuíshskij bedurften für ihre Arbeitslust der zustimmenden Atmosphäre ihrer Umgebung und des großen Publikums, und beide versagten sofort, als diese Resonanz ausblieb. Nicht anders ist es mit Mussórgskij. Sein großer Schaffensdrang nach den Erfolgen der »Borís«-Aufführungen hält die beiden Jahre 1874 und 1875 hindurch an. In dieser Zeit entstehen, abgesehen von den stärksten Stellen aus »Chowánschtschina«, besonders hochwertige kleinere Werke, die über den »Borís« hinaus neue Töne anschlagen. Gemeint sind die Liederzyklen »Ohne Sonne«, die »Lieder und Tänze des Todes« und das Klavieropus »Bilder einer Ausstellung«, das einem tiefen Erlebnis seine Entstehung verdankt.

Im Sommer 1873 verstirbt unerwartet der talentvolle Architekt Viktor Hartmann, der dem Balákireffschen Kreis, namentlich aber Mussórgskij sehr nahe stand. Wie vom Blitz getroffen teilt dieser dem im Ausland weilenden Stássoff die erschütternde Nachricht mit (vgl. Brief vom 26. Juli 1873). »Dieser talentlose Tor — der Tod — mäht alles nieder, ohne zu fragen, ob sein verdammter Besuch auch erwünscht sei.«

Nach seiner Rückkehr ergreift Stássoff alle Schritte, um das Andenken des Verstorbenen zu ehren, und veranstaltet eine Ausstellung seiner Aquarelle und Zeichnungen. Als Mussórgskij die Ausstellung besucht, drängt die innere Anteilnahme ihn zu einer Entladung, die in einer Reihe knapper Klavierstücke glücklichster Erfindung ihren Niederschlag findet. »Ich arbeite mit Volldampf,« schreibt er Stássoff (Brief vom Juni 1874), »wie ich einst an ‚Borís' mit Volldampf gearbeitet habe ... und finde kaum Zeit, alle Gedanken aufs Papier zu kritzeln.«

Bald darauf fesseln ihn die Liedtexte des neugewonnenen Freundes Goleníschtscheff Kutúsoff. Ihr schwermütiger Gehalt — im

Zyklus »Ohne Sonne« — entspricht seinem eigenen Empfinden. Deutlich kommt ihm allmählich zum Bewußtsein, daß seine Natur nicht dazu angetan ist, mit Feuer und Schwert für sein Künstlertum zu streiten. Überall stößt er auf Mißverständnis und Ablehnung, so daß nur die Einsamkeit und die Arbeit innerhalb seiner vier Wände ihn glücklich machen. Und es ist bezeichnend, daß gerade diese ergreifende »autobiographische« Musik (»Ohne Sonne«) von keinem der Freunde verstanden wird. Selbst Stássoff erwähnt sie in seiner Biographie nur mit einigen kurzen wegwerfenden Worten.

Hier wie in den »Liedern und Tänzen des Todes« und in der Ballade »Der Vergessene« tritt ein Thema in den Vordergrund, das von jeher den Künstler in besonderem Maße gefesselt hat: das des Todes. Die mittelalterliche Totentanzmelodie des »Dies irae« beschäftigt schon lange seine Phantasie, und er fühlt sich zu Liszts Komposition gleichen Namens außerordentlich hingezogen. Der Tod hat für ihn etwas Mystisches, Unerbittliches. Doch fürchtet er sich nicht vor ihm, er ist jederzeit bereit, seinem grauenerregenden, aber erlösenden Ruf zu folgen (vgl. das letzte Lied aus »Ohne Sonne«) und, wie Iwán Karamásoff, »sein Billett zum Eintritt ins Leben Gott ehrerbietigst zurückzuerstatten«. Er will es aber nicht begreifen und kann sich nicht damit abfinden, wenn ein in seiner Vollkraft schaffender Künstler, wie Hartmann, sinnlos dem Leben entrissen wird. »Das ist eine morsche Moral,« ruft er leidenschaftlich aus (Brief vom 2. August 1873). »Wenn die Natur mit dem Menschen nur kokettiert, dann bin auch ich so frei, sie als eine Dirne zu behandeln, das heißt ihr so wenig als möglich zu trauen und auf der Hut zu sein, wenn sie mich so umgarnt, daß es einem vor den Augen flimmert; oder soll man sich nach Husarenart in den Strudel stürzen und zugrunde gehen, nur um des Genusses willen? Doch welchen Genusses? Etwa desjenigen der kalten, schweißigen Erde, die nicht auf Dirnenart, sondern aufrichtig jedes Geschöpf der Natur in ihre ekelhafte Umarmung schließt — gleich einem alten, schwammigen Frauenzimmer, dem jeder recht ist, weil es keine Wahl hat?«

Die Art, wie Mussórgskij den Tod in seiner grausigen Unerbittlichkeit schildert, erinnert an manche Darstellung bei Dosto-

jéwskij. Hier das »Wiegenlied« (aus den »Liedern und Tänzen des Todes«) — dort der Tod Iljúschas (in den »Brüdern Karamásoff«). Hier der Tod des erfrierenden Bauern im »Trepák« — dort der Tod des erfrierenden Knaben nach der »Christbescherung«. Hier das Sterben des Mädchens zur Serenade des Todes (»Ständchen«) — dort der Tod der Frau des Geigers zum irrsinnigen Geigenspiel ihres Mannes (in »Njétotschka Njeswánowa«).

Doch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen beiden großen Künstlern. Der Seelenkünder Dostojéwskij deckt die Gemütszustände seiner Helden auf, und es reizt ihn, in die Abgründe ihres Innenlebens hineinzuleuchten, die er kraft seiner Phantasie objektiviert. Er selbst aber lebt sein persönliches Leben als gläubiger Christ und macht sich jene Anschauungen über den Tod nicht zu eigen. Ganz anders Mussórgskij, der sich in seinen Jünglingsjahren einer unklaren mystischen Exaltiertheit, einem Gottsuchertum hingibt und sich von hier aus langsam zu einer durchdachten rationalistischen Anschauungsweise weiterentwickelt, die durch das Lesen Darwinscher Schriften gefördert wird. Als Künstler taucht er in mystischen und phantastischen Welten unter, die in schöpferischen Stunden sein ganzes Inneres durchfluten. Als Mensch aber schaut er die Wirklichkeit mit nüchternen Augen an und vermag sich den atheistischen Ansichten seiner Zeit und Umgebung nicht zu entziehen. So läßt er in »Chowánschtschina« die Sektiererin Márfa dem Fürsten Golízyn dessen bevorstehende Verbannung wahrsagen. Stássoff aber gibt er in einem Brief (vom 6. August 1873) die verstandesmäßige Erklärung, daß Márfa nur deswegen dazu imstande war, weil sie in den höchsten Kreisen verkehrte und dort das dem Fürsten drohende Schicksal auskundschaften konnte.

Dieser Zwiespalt zieht sich durch Mussórgskijs ganzes Leben, und es gelingt ihm nicht, einen erlösenden Ausgleich zu finden. Zwei Naturen: eine dämonisch-künstlerische und eine zynisch-satanische stecken in ihm und streiten sich um sein Inneres. Gewinnt die erste die Oberhand, so kommt es zu jenen schöpferischen Stunden, in denen ihm hellseherisch die Entdeckung unbekannter Welten zufällt und seine Phantasie in Verzückung unerreichbare Höhen erklimmt. Dies bedeutet ihm höchstes Glück,

diese Stunden schöpferischer Ekstase sind ihm Gipfel und Zweck seines Lebens zugleich, und hier trifft er sich wiederum mit Dostojéwskij, der bekennt: »Wenn ich jemals wahrhaft glücklich war, so geschah das in jenen langen Nächten, inmitten ekstatischer Hoffnungen und Träume und leidenschaftlichster Liebe zur Arbeit, wenn meine Phantasie sich entzündete und ich mit jenen Menschen, die ich selbst geschaffen hatte, zu leben begann, wie mit nahen Verwandten, wie mit Wesen, die leibhaftig existieren, die ich liebte, mit denen ich Freud' und Leid teilte und mitunter sogar inbrünstige Tränen über meinen nicht allzu gewichtigen Kummer vergoß.« Dieses Bekenntnis könnte Wort für Wort von Mussórgskij stammen, der in seinen Briefen wiederholt gleichen Empfindungen Raum gibt (vgl. Brief an Stássoff vom 7. August 1875).

## DER BEGINN DES ABSTIEGES

### (1875—1878)

Fast zwei Jahre lang haben die glücklichen und anregenden Auswirkungen der Erstaufführung des »Boris« seinen Schöpfer in Spannung gehalten und seine Schaffenskraft gespeist. Am 30. Juli 1875 beendet er den ersten Akt von »Chowánschtschina«, am 29. Dezember desselben Jahres den zweiten Akt, der indessen noch einer Umarbeitung unterzogen wird. Nun aber beginnt eine Wandlung. Immer langsamer und mühsamer rückt die Arbeit vor, die schöpferischen Minuten werden seltener, das ganze Leben des Künstlers gestaltet sich immer unerfreulicher. Gegen Ende 1875 beschließt Golenischtscheff Kutúsoff zu heiraten, worüber Mussórgskij in ergreifender Weise Stássoff Bericht erstattet (vgl. Brief vom 29./30. Dezember 1875). Er, der Heiratsgegner, sträubt sich zutiefst gegen die Absicht des Freundes, seine Unabhängigkeit auf solche Art preiszugeben, und empfindet die nun drohende Trennung von seinem Stubengenossen fast als persönliche Kränkung. So steht er nun wieder einmal allein da, und man darf wohl vermuten, daß seine beiden letzten Wohngefährten, sowohl Kórssakoff als Kutúsoff, ihn in dem Sinne günstig beeinflußten, daß er sich zu einem einigermaßen regelmäßigen Leben be-

quemte. Das hört nun auf, seitdem er nach Kutúsoffs Heirat beim Maler Naúmoff für einige Jahre Unterkunft findet.

Von nun an haust er bis an sein Lebensende unstet bald bei diesem, bald bei jenem Freunde. Zu diesen gehört auch der liebenswürdige, aber leichtlebige Naúmoff, der offenbar dem Alkohol ebenso zugeneigt war wie Mussórgskij selbst und ihn in diesem unglückseligen Hang bestärkte. Jedenfalls ist Kórssakoff auf diesen neuen Bekannten nicht gut zu sprechen; ebenso Frau Schestakówa, die am 9. August 1878 Stássoff schreibt: »Wie tut mir Mussórgskij leid, was ist das für ein herrlicher Mensch! Wenn es nur irgendeine Möglichkeit gäbe, ihn Naúmoff zu entreißen, so könnte man ihn gewiß noch endgültig retten.«

Daß Mussórgskij Verkehr mit neuen Freunden sucht, darf einen nicht wundernehmen. Denn der Balákireffsche Kreis besteht als solcher um diese Zeit überhaupt nicht mehr. Sein Oberhaupt hat sich schon seit einigen Jahren von jeder Berührung mit der Musik zurückgezogen, von Cuis Abfall war bereits die Rede; und nun tritt seit etwa 1875 noch die völlige Entfremdung zwischen Mussórgskij und Kórssakoff hinzu. In zwei Briefen an Frau Karmálina vom 15. April 1875 und 1. Juni 1876 äußert sich Borodín eingehend über diesen Gegenstand:

»Sie haben wohl schon ohne Zweifel von Uneinigkeiten in unserem Kreise und seinem Zerfall gehört. Ich sehe die Sache etwas anders an als Ludmílla Iwánowna [Schestakówa] und viele andere. Vorläufig erblicke ich darin nichts als einen ganz natürlichen Verlauf der Dinge. Solange wir uns noch wie Eier unter einer Bruthenne befanden (mit letzterer meine ich Balákireff), glichen wir einander völlig . . . Die Küchlein aber, die aus den Eiern kriechen, ähneln einander schon weniger. Und wachsen sie heran, so verschwindet jede Ähnlichkeit. Aus einem entsteht ein kecker Hahn, aus dem anderen eine friedliche weiße Henne. So ist es auch mit uns. Der allgemeine Charakter, der die Musik unseres Kreises auszeichnet, ist geblieben, so wie in dem angeführten Beispiel die Art- und Gattungsmerkmale der Hühnerrasse sich nicht verändert haben. Aber darüber hinaus besitzt jeder von uns, wie auch jeder ausgewachsene Hahn oder jede ausgewachsene Henne, seinen eigenen persönlichen Charakter, seine Individualität . . . Die Ver-

schiedenheit der Richtung, des Strebens, des Geschmacks, des Charakters in unserem Kunstschaffen ist — meiner Meinung nach — eine gute und keineswegs traurige Seite dieser Angelegenheit. (Balákireff konnte das nie verstehen und versteht es auch heute noch nicht.) Viele betrübt jetzt der Umstand, daß Kórssakoff sich rückwärts gewandt und sich auf das Studium der alten Musik geworfen hat. Ich bedaure das nicht. Es ist ganz begreiflich; Kórssakoff hat sich in umgekehrter Richtung entwickelt wie zum Beispiel ich. Er begann mit Glínka, Liszt und Berlioz, wurde ihrer jetzt natürlich überdrüssig und sucht nun unbekannte Gebiete zu erforschen, die noch den Reiz der Neuheit für ihn haben. Ich aber fing mit den alten Meistern an und gelangte erst allmählich zu den neuen.«

Dieses Urteil Borodíns haftet sehr an der Oberfläche. Es klingt bestechend, überzeugt aber nicht. Ihm entgeht der Bruch, der bereits unheilbar die Glieder des Kreises voneinander trennt. Nur seine Person kittet sie noch locker aneinander, denn seine Kompositionen sind die einzigen, die von allen bisherigen Freunden, auch von Mussórgskij, aufrichtig geschätzt werden. In der Tat gehören gerade seine Werke, nächst denen von Mussórgskij, zu den bedeutendsten, die das »Mächtige Häuflein« hervorgebracht hat. Soeben beendete er einige der schönsten Teile aus seiner Oper »Fürst Ígor«, darunter die später so berühmten »Polowézkischen Tänze« — eine Ballettmusik erstaunlichen Gepräges und seltenen Inhalts —, und bringt gleich darauf (1876) seine zweite Sinfonie in h-moll zum Abschluß, die noch heute ihre rassige Unmittelbarkeit nicht verleugnet. Leider zieht ihn seine Chemieprofessur immer wieder von seiner kompositorischen Tätigkeit ab. Auch seine musikalische Technik ist durchaus nicht allen Schwierigkeiten gewachsen und bedarf ebenfalls mancher Unterstützung durch den technisch erprobten Kórssakoff. So wirken sich verschiedene Umstände dahin aus, daß er bei seinem Tode (1887) den »Fürsten Ígor« unvollendet hinterläßt; diese Oper, die zweifellos eine hervorragende Stellung unter allen russischen Bühnenwerken einnimmt. Hier gibt es, wie in Glínkas »Leben für den Zaren« und wie im »Borís«, einen überwältigenden hymnischen C-dur-Chor mit Glockengeläute (neben anderen

machtvollen Chören). Hier treten zwei Landstreicher auf, die zwar ohne die Mussórgskijschen Bettelmönche undenkbar sind, aber doch ihre ganz persönliche, höchst eigenartige Note besitzen. Freilich fehlt es in einigen Arien nicht an italienischen Anklängen, denen nun einmal kaum ein russischer Komponist ganz entgangen ist. Nicht nur der Musik, auch des Textes wird Borodín nicht Herr. Er komponiert darauflos ohne abgeschlossene Textunterlage. Glínkas abschreckendes Beispiel hinsichtlich des Librettos von »Russlán und Ludmílla« hat ihn nicht eines Besseren belehrt. Ebenfalls Mussórgskij nicht, der mit seinen Opern »Chowánschtschina« und der »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« dem gleichen Fehler verfällt. Zweifellos reicht Borodín durch Tiefe und Originalität an Mussórgskij nicht heran, und seine abgeklärte Natur schreckt vor dessen Wagnissen, ähnlich wie Rímskij Kórssakoff, zurück. Immerhin bestehen zwischen ihm und dem Schöpfer des »Borís« viele übereinstimmende Momente und nur graduelle Unterschiede. Zwar strebt Borodín, laut eigenem Eingeständnis, mit seinem »Fürsten Ígor« nach einer Oper vom Schlage des »Russlán« und nicht des »Steinernen Gastes«. Als Resultat aber ergibt sich eine Entwicklung, die vom »Russlán« unter entscheidender Einwirkung des »Borís Godunóff« zum »Fürsten Ígor« führt.

Dieses war vorauszuschicken, um Mussórgskijs stets gleichbleibende, aufrichtige Schätzung Borodínscher Musik zu begründen. Anders liegt der Fall mit Kórssakoff, der sich zu Anfang der siebziger Jahre seiner mangelhaften Musiktechnik bewußt wird und eifrigste kontrapunktische Studien betreibt. Er selbst räumt später ein, daß er darin zu weit gegangen sei, und Tschaikówskij stellt bald darauf in Kórssakoffs Kompositionen aus dieser Zeit ein Überwuchern trockener technischer Probleme zum Nachteil der Erfindung fest. Mussórgskij aber schätzt vor allem Kórssakoffs reizvolle frühe, wenn auch technisch keineswegs einwandfreie Werke: »Antár«, »Ssadkó«, »Das Mädchen von Pskoff« und beobachtet dessen Entwicklung nach der handwerklichen Seite mit größtem Mißtrauen. Das empfindet Kórssakoff, wenn er in seiner »Chronik« schreibt: »Meine Beschäftigung mit Harmonielehre und Kontrapunkt, denen ich anfing Geschmack

abzugewinnen, gefielen ihm nicht. Es scheint mir, daß er mich für einen zurückgebliebenen, schulmeisterlichen Professor hielt, der ihm fehlerhafte parallele Quintenfortschreitungen nachweisen konnte, und das war ihm unangenehm.«

Überblicken wir heute Kórssakoffs Gesamtwerk, so kann man Mussórgskij nicht ganz unrecht geben. Denn jener schafft im Verlaufe mancher Jahrzehnte eine große Anzahl von Opern, die gewiß viel wertvolle Musik enthalten, aber doch auf Kosten des Fortschritts und einer unmittelbar sprudelnden Erfindung in ruhige, gemäßigte, oft auch sehr trockene Bahnen einlenken. Auch gelingt es ihm nicht immer, Technik als Selbstzweck zu vermeiden. Jedenfalls übertrifft seine erste Oper »Das Mädchen von Pskoff« seine späteren Werke dieser Gattung durch ihre überzeugende jugendliche Inspiration.

Daß zwei so verschiedenartige Naturen wie der Feuerkopf Mussórgskij und der professorale Rímskij-Kórssakoff einander auf die Dauer nicht verstehen konnten, erscheint begreiflich, und die Art, wie der letztere sich in seiner »Chronik« mit klaren und spitzen Worten über den einstigen Freund äußert, öffnet einem sogleich die Augen. Noch 1875 erwähnt er seine und Cuis Liebe zu Mussórgskij und hat Cuis heimtückische Abkehr nach der ersten »Borís«-Aufführung offenbar ganz vergessen. Mussórgskij aber bedankt sich für Freunde dieser Art, und seine Briefe aus den Jahren 1875 und 1876 bringen seine heftige Abneigung gegen Cui und Kórssakoff deutlich zum Ausdruck: »Wann werden die Leute endlich einmal aufhören, Fugen und konventionelle Dreiakter zu komponieren?« (Vgl. Brief an Stássoff vom 7. August 1875.) »... Denke ich an gewisse Künstler, die hinter dem Schlagbaum stecken blieben, so überkommt mich Betrübnis ... Solange Balákireffs eiserne Faust sie noch zusammenhielt, da atmeten sie mit seinen mächtigen Lungen, doch nicht aus seiner vollen Heldenbrust. Nun aber hat Balákireffs eiserne Faust sich gelockert — und da fühlten sie sich sogleich schlaff und ruhebedürftig ... Ich glaube, man wird diese Künstler vergebens im himmlischen Imperium suchen.« (Vgl. Brief vom 19. Oktober 1875.) »... Die Kunst aber wird weiter wachsen. Warum stellt ihr euch hinten auf den Wagentritt? Vorn auf dem Herrensitz

ist es ja bequemer — versucht es doch mal.« (Vgl. Brief vom 20. Oktober 1875.)

Im Februar 1876 kommt es zum Bruch mit Cui und Kórssakoff, wie aus dem Brief vom 28./29. Februar 1876 an Frau Schestakówa hervorgeht. In ihrer Wohnung erfolgt der Zusammenstoß, und sie, die mütterliche Freundin, nimmt für Mussórgskij Partei, der ihr über den Vorfall noch nachträglich schreibt: »Eine Lüge gab es weder bei Ihnen, noch bei uns, noch bei jenen — und selbst die Wände logen nicht an jenem ewig denkwürdigen Abend: Alles war Wahrheit, und welch eine Wahrheit! Der Abfall besagter Herren (Cui und Kórssakoff) vom Gebot der Kunst, d. h. — ‚der Wahrheit gemäß mit den Menschen zu reden'.«

Die krankhaft feinfühlige Natur Mussórgskijs empfindet diesen Bruch mit besonderer Heftigkeit und erblickt bei Kórssakoff Verrat, wo es sich nur um dessen Bekenntnis und Umkehr zu konservativen Musikanschauungen handelt.

Jetzt tritt die Zeit ein, wo es dunkel und einsam um Mussórgskij wird, wo fast alle Musiker sich von ihm zurückziehen; nun werden auch Stássoffs biographische Daten spärlicher. Doch verbindet ihn mit diesem Freunde nach wie vor bis an sein Lebensende das herzlichste Einvernehmen, und er erfährt es nie, daß der auf Parteidoktrinen wie »künstlerischen Realismus« und »Nationalismus« eingeschworene Stássoff seinen darüber hinausgreifenden Bestrebungen nicht zu folgen vermag. Eine weitere Lücke in den Kreis seiner Bekannten reißt 1875 der unerwartete Tod seiner Herzensfreundin Nadjéshda Petrówna Opotschínina, die ihn seinem ungeregelten Wirtshausleben bis zu einem gewissen Grade zu entziehen wußte.

Seit den Aufführungen des »Boris« erwächst ihm ein neuer Freund in dem berühmten Bassisten Petróff, in dessen geselliger Wohnung er häufig als Gast weilt. Und als der Sänger 1876 sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum feiert, da beteiligt sich Mussórgskij an den Vorbereitungen dazu und wechselt mit Frau Schestakówa einige Briefe, in denen von dem »lieben Großväterchen« die Rede ist. Denn auch Frau Schestakówa unterhält freundschaftliche Beziehungen zum Ehepaar Petróff. Hier fühlt Mussórgskij sich nicht nur wie zu Hause, hier fühlt er sich auch

als Künstler verstanden, und unter Petróffs Anregung entschließt er sich dazu, den bereits verworfenen Plan einer komischen Oper nach Gógols Erzählung »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« nun energisch in Angriff zu nehmen. In Petróffs Wohnung wird ein Szenarium für die Oper entworfen, und es entstehen herrliche Teile der Musik, die über die »Heirat« und die heiteren Partien des »Boris« hinaus eine geradezu klassische Prägung von Komik auszeichnet. Da stirbt Petróff im Jahre 1878, und die Arbeit erleidet für kurze Zeit eine Unterbrechung.

Im Frühjahr 1877 meldet sich noch einmal der Lyriker Mussórgskij in verstärktem Maße zum Wort. Von März bis Juni komponiert er sieben Lieder, meist nach Gedichten von Alexeí Tolstoí. Doch wird man diesmal Stássoffs Behauptung zustimmen müssen, daß jene Gesänge sich den besten aus der früheren Zeit nicht ebenbürtig anreihen. Nur das »Spielmannslied« und namentlich »Der Feldherr« sind Meisterstücke in ihrer Art. Zwischendurch arbeitet Mussórgskij an »Chowánschtschina« weiter, doch besitzen wir aus dieser Zeit nur spärliche Daten.

In diesen Jahren glücken Tschaikówskij seine ersten Höchstleistungen: 1876 beendet er seine beste sinfonische Dichtung »Francesca da Rimini« und komponiert 1877 in Glébowo an seiner Oper »Eugén Onégin«. Auf demselben, unweit Moskau gelegenen Gut Glébowo bei der Familie Schilówskij, wo Mussórgskij vor vielen Jahren als Jüngling gemeinsam mit Dargomuíshskij wiederholt im Sommer einige Wochen verbrachte, von wo er begeisterte Briefe über sein Erlebnis Moskau an Balákireff richtete. Wie verschieden aber gestaltet sich sein Schicksal im Vergleich zu dem Tschaikówskijs! Kein glücklicher Mensch, steigt dieser von Triumph zu Triumph, und seine Werke erobern sich in kurzer Zeit die Welt. Ihr Schöpfer aber wählt in einer schwachen Stunde freiwillig den Tod und schluckt Cholerabazillen. In Glébowo sieht Mussórgskijs jugendliche Phantasie noch den Himmel offen. Rastlos und stürmisch erhebt er sich zu den Gipfelszenen des »Boris Godunóff« und ahnt damals nicht, wie schnell seine Blütenträume zerpflückt, seine Kräfte gebrochen sein werden.

## DIE LETZTEN JAHRE
(1878—1881)

Nur noch wenige Erdenjahre sind dem Künstler vom Schicksal beschieden. Längst verrauschten die großen Erfolge der »Borís«-Aufführungen. Nicht lange hält sich die Oper im Spielplan. Ihr in musikalischer und politischer Beziehung revolutionärer Charakter erregt in vielen maßgebenden Kreisen und in der Hofgesellschaft Anstoß, und der verständnislose Kapellmeister Napráwnik bequemt sich zu sinnentstellenden Kürzungen. Bald wird die mißliebige große Szene der aufrührerischen Bauern ganz fortgelassen. Mit anderen Worten: man spielt die Oper ohne ihren Schluß. Obgleich nach Petróffs Tode im Sänger Strawínskij (dem Vater Igor Strawínskijs) ein geeigneter Ersatz für die Rolle des Trunkenboldes Warlaám vorhanden ist, verschwindet das ganze Musikdrama nun endgültig auf Jahrzehnte in der Versenkung. Und das Schicksal des Werkes besiegelt das Schicksal seines Komponisten.

Wir sahen, daß vom Jahre 1875 ab Mussórgskijs bis dahin ungeschwächte Energie und sein ungebrochener Wille zum Leben allmählich einem langsameren inneren Tempo Platz machen. Nur wenn er innerlich brennt, vermag er zu schaffen, und fehlt der Antrieb zur Entfesselung der in ihm jederzeit schlummernden dämonischen Kräfte, so gelangt er seltener wie bisher zu jenen Ausbrüchen schöpferischer Ekstase, ohne die keine großen Kunstwerke entstehen. Gleichzeitig aber spielt sich noch ein anderer Vorgang in ihm ab: Seine physischen Kräfte nehmen ab, da er sich immer hemmungsloser alkoholischen Exzessen hingibt, und diese haben ebenfalls eine langsame Schwächung seiner künstlerischen Potenz zur Folge.

Wir wissen, daß Mussórgskij bereits als blutjunger Offizier dann und wann alkoholischen Freuden nicht abgeneigt war. Vielleicht stehen auch die zahlreichen Nervenkrisen jener Zeit damit in Verbindung. Schon Balákireff vermutete damals in ihm einen gelegentlichen Hang zu solchen Genüssen und zog sich zeitweise von ihm zurück, wie Rímskij-Kórssakoff berichtet. Seit 1875 »kam es vor,« schreibt er weiter, »daß Mussórgskij sich im Re-

staurant Mály Jarosláwez und in anderen Kneipen bis zum frühen Morgen an einer Flasche Kognak gütlich tat, allein oder in Gesellschaft neu erworbener Freunde und Zechgenossen, die niemand von uns kannte. Wenn er bei uns oder bei gemeinsamen Bekannten speiste, so lehnte er bei Tisch meistens jeden Wein ab, doch später, am Abend, zog es ihn unwiderstehlich nach dem Restaurant Mály Jarosláwez ... Ihm gefiel die Anerkennung von Leuten, die nicht an ihn heranreichten, die ihm als Zechgenossen nahestanden und über sein Vortragstalent in Entzücken gerieten, jedoch nicht imstande waren, zwischen seinem wirklichen Talent und gelegentlichen glücklichen Einfällen zu unterscheiden. Ihr Verhalten schmeichelte seiner Eitelkeit. Sogar der Schankkellner des Restaurants kannte Teile aus dem ‚Borís' und aus ‚Chowánschtschina' auswendig und schätzte Mussórgskijs Talent.«

Naserümpfend erzählt das Kórssakoff und fügt gleich darauf hinzu, daß er und Cui (!) Mussórgskij in alter Liebe zugetan waren. Seiner Meinung nach besaß also der Verräter Cui volles Verständnis für die Musik des ehemaligen Freundes, der aber seinerseits der Gesellschaft jener Zechgenossen und Kellner offenbar den Vorzug gab. Wir wissen nichts Näheres über diese neuen Gefährten Mussórgskijs, die Kórssakoff so von oben herab erwähnt, urteilen heute aber anders. Wir drehen den Spieß um und fragen entrüstet, wer denn all jenen so hochmoralisch und dünkelhaft sich gebärdenden Herren das Recht gab, in dieser Weise über ein unglückliches Genie zu Gericht zu sitzen und von »moralischer Verkommenheit« und »geistigem Verfall« zu reden, wie das Kórssakoff sich erlaubt? Kam denn damals niemand auf den Gedanken, daß hier geholfen werden mußte? Daß hier ein Ausnahmemensch im Rausch den Wahnsinn des Alltags und der gesellschaftlichen Scheinmoral zu vergessen suchte? Daß hier ein Künstler, der sein ganzes Leben lang »Erniedrigte und Beleidigte« geschildert hatte, nun selbst in deren Bannkreis hinabgestiegen war? Daß vielleicht ein Schankkellner natürlicheres und unverfälschteres Empfinden aufzubringen vermochte als irgendein hochweiser und gelehrter Kritiker oder Professor?

Kein Zweifel: in den Augen der sogenannten »Gesellschaft« wird Mussórgskij allmählich zum Entgleisten und Verkommenen

gestempelt, und Kórssakoff gibt sich dazu her, das anzudeuten, was damals alle dachten. Dem Schöpfer des »Borís« glückt es nicht, sein Leben nach eigenem Ermessen zu gestalten und sich eine gesicherte Existenz zu gründen. Jeder Ehrgeiz gesellschaftlichen oder materiellen Aufstieges liegt ihm fern. Er fühlt sich lediglich als Künstler und verfolgt nur das eine Ziel, »die Schwarzerde aufzuackern und künstlerisches Neuland zu entdecken«. Man kann sich vorstellen, daß er in seiner Beamtenstellung nicht gerade übertriebenen Diensteifer betätigt hat. Und als er 1879 den Dienst im Forstdepartement mit demjenigen der Reichskontrolle vertauscht, da macht sein bisheriger Chef auf dem Entlassungsgesuch die bezeichnende Randbemerkung: »Mit Freuden genehmigt«.

In diesen letzten Lebensjahren tritt die »mütterliche Freundin« Frau Schestakówa dem unglücklichen Künstler besonders nahe. Mit feinfühligstem Fraueninstinkt und liebendem Herzen erkennt sie — ungleich jenen »Freunden« — seine große musikalische Bedeutung. Ihr öffnet der verschlossene Mussórgskij sein Inneres. »Nur Sie, teuerste Ludmílla Iwánowna,« schreibt er ihr am 25. Dezember 1876, »haben mit Ihrem wunderbar liebenden Herzen erkannt, was Ihr Mússinka im Laufe dieses Jahres für die Kunst getan hat« ... »Jeder Ihrer Briefe enthält so viel leuchtendes, lebenspendendes Gefühl, daß man sich, dank solcher moralischen Unterstützung, mit den unmenschlichen Auswüchsen der zeitgenössischen Gesellschaft bald aussöhnt.« (Brief vom 31. August 1876.)

In ihren viel später geschriebenen »Erinnerungen an Mussórgskij« setzt Frau Schestakówa dem verstorbenen jüngeren Freunde ein Denkmal, dessen warmherziger Ton einen seltsamen Gegensatz zu den wenig verständnisvollen Äußerungen Rímskij-Kórssakoffs bildet. Sie schreibt unter anderem:

»Ich lernte Mussórgskij im Jahre 1866 kennen, er war damals 27 Jahre alt. Seit meiner ersten Begegnung mit ihm fiel mir seine Feinfühligkeit und die außerordentliche Wohlerzogenheit und Höflichkeit seines Benehmens auf. Er besaß ein großes Taktgefühl und verstand sich immer musterhaft zu beherrschen. Ich habe ihn ganze 15 Jahre (bis zu seinem Tode) gekannt und während

dieser Zeit nie bemerkt, daß er ein Zeichen von Ärger gegeben oder sich sonst vergessen hätte, daß er ungeduldig gewesen, außer sich geraten wäre oder auch nur ein einziges unfreundliches Wort zu irgend jemand geäußert hätte. Als ich ihm einst meine Bewunderung über diese vollkommene Selbstbeherrschung ausdrückte, meinte er: ‚Das alles habe ich meiner Mutter zu verdanken; sie war eine Heilige.‘

Mussórgskij und Rímskij-Kórssakoff, die damals [Ende der sechziger Jahre] noch große Freunde waren, jedoch ziemlich weit voneinander wohnten, fanden es bequem, sich in meinem Hause zu treffen. Sie erschienen beide meist früher, um vor dem Eintreffen anderer Gäste noch Zeit zu finden, sich über ihre neuesten Schöpfungen auszusprechen. Im Verlaufe solcher Unterhaltungen kam es zu manch amüsantem Zwischenfall. Kórssakoff pflegte sich ans Klavier zu setzen und zu spielen, was er seit dem letzten Zusammentreffen geschrieben hatte. Mussórgskij, der sehr aufmerksam zuhörte, äußerte dann sein Urteil. Kaum hatte Kórssakoff es vernommen, so sprang er auch schon auf und begann mit großen Schritten im Zimmer auf und ab zu gehen, während Mussórgskij sich ruhig ans Klavier setzte und nun seinerseits zu spielen begann. Nachdem Kórssakoff sich beruhigt hatte, trat er dann wieder heran und bat Mussórgskij, sein Urteil näher zu begründen, worauf er es meistenteils annahm.

Ich pflegte früh schlafen zu gehen. Gegen zehn Uhr legte ich gewöhnlich meine Handarbeit zusammen. Mussórgskij bemerkte das sofort und sagte dann jedesmal mit lauter Stimme: ‚Erstes Glockenzeichen!‘ Nach einiger Zeit, wenn ich nach der Uhr sah oder gar aufstand, rief er: ‚Zweites Glockenzeichen! Ich glaube, wir wollen nicht aufs dritte warten, sonst heißt es noch am Ende wie in Gógols ‚Heirat‘: ‚Macht, daß ihr hinauskommt, ihr Idioten!‘«

Aus dieser Gegenüberstellung von Kórssakoff und Mussórgskij geht unzweifelhaft hervor, in welcher Weise sich der erste dem letzteren damals unterordnete.

* * *

Während der allerletzten Jahre spielt noch eine andere Frau eine Rolle im Leben des Künstlers, die bereits erwähnt wurde: die Altistin der Kaiserlichen Oper Dárja Michaílowna Leónowa, die noch bei Glínka und Dargomuíshskij Gesangstudien getrieben hatte und sich in der ersten Aufführung des »Borís« in der Wirtshausszene als Schenkwirtin auszeichnete. Cui hält sie und den Bassisten Petróff für die weitaus größten Sterne des Marientheaters. Anders urteilt Rímskij-Kórssakoff, der ihr zwar ein prachtvolles Organ nachrühmt, sich aber für ihren etwas »zigeunermäßigen« Gesang nicht zu erwärmen vermag. Mussórgskij jedoch schätzt ihr Temperament und ihr großes dramatisches und komisches Vortragstalent, das seinen Gesangswerken in hervorragender Weise zugute kommt. Auch sie hinterläßt später »Erinnerungen«, in denen sie den Künstler so schildert:

»Schon vor der Aufführung des ‚Borís' lernte ich Mussórgskij kennen, der mich dann und wann besuchte. Neben vielen sonderbaren Zügen bemerkte ich an ihm so außerordentlich sympathische menschliche und künstlerische Eigenschaften, daß ich den Wunsch verspürte, ihn genauer kennenzulernen. Durch Vermittlung von gemeinsamen Bekannten gelang es mir allmählich, ihm näherzutreten. Mussórgskij war ein Mensch, der, wie ich glaube, seinesgleichen auf der Welt nicht hatte. Jedem Menschen brachte er von vornherein Zuneigung entgegen, und es kam ihm garnicht in den Sinn, jemals etwas Schlechtes bei einem anderen vorauszusetzen. Er beurteilte alle anderen nach sich selbst. Wenn man ihn näher kennenlernte, so mußte sich einem der Gedanke aufdrängen, einen außergewöhnlichen Menschen vor sich zu haben. Ihm waren Intrigen fremd, und es erschien ihm geradezu unmöglich, daß ein gebildeter und wohlerzogener Mensch jemals den Wunsch haben könne, einem anderen Schaden oder irgendwelche Gemeinheiten zuzufügen. Mit einem Wort: er war eine ideale Persönlichkeit.«

Ende der siebziger Jahre hat Frau Leónowa, die einige Jahre älter ist als Mussórgskij, bereits die Bühne verlassen. Sie unternimmt eine Künstlerfahrt nach Japan, San Franzisko, Neuyork, London und Wien, kehrt nach Petersburg zurück und fordert Mussórgskij zu einer gemeinsamen Konzertreise durch Südruß-

land auf. Im Spätsommer 1879 gelangt dieser Plan zur Ausführung. Zahlreiche Städte der Ukraine, der Krim, des Don- und Wolgagebietes werden berührt. Mussórgskij betätigt sich gleichzeitig als Liedbegleiter und Pianist. Doch steht ihm ein regelrechtes Klavierprogramm nicht zur Verfügung. Häufig improvisiert er, z. B. das Glockengeläute aus der Krönungsszene des »Boris« oder die Einleitung zu Glínkas »Russlán und Ludmílla«, und sein außerordentliches Klavierspiel erregt überall die größte Bewunderung. Nur Kórssakoff findet wieder einmal etwas auszusetzen und beanstandet die Programme, als ob nicht schon Liszt und viele andere Pianisten ihre Klavierabende durch Improvisationen bereichert hätten. Die gleichen Triumphe feiert auch Frau Leónowa mit ihren Gesangsvorträgen. Ein besonders breiter Raum wird den Werken russischer Komponisten gewidmet. Doch gelangen auch Stücke von Schubert, Schumann, Chopin und Liszt zur Wiedergabe, wobei besonders Schuberts »Erlkönig«, nach zeitgenössischem Urteil, überall begeisterten Beifall auslöst. Also eine vorbildliche Zusammenstellung der besten Meister des In- und Auslandes!

Mussórgskij gerät in fieberhafte Erregung und genießt in vollen Zügen die Schönheiten der südlichen Natur und die vielen Eindrücke seiner ersten großen Reise. An Stássoff und Frau Schestakówa richtet er Briefe voll trunkener Begeisterung. Noch einmal — zum letztenmal — glaubt er, daß für ihn ein neues Leben beginne. Seine Phantasie erhebt ihn über die Wirklichkeit, künstlerische Pläne reifen erneut in ihm heran und drängen zur Ausführung. Zunächst hat die Ukraine mit ihren bezaubernden Sommernächten und ihrer sympathischen Bevölkerung es ihm angetan. Hier tragen er und Frau Leónowa Bruchstücke aus seiner kleinrussischen komischen Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« vor, und die Ukrainer finden den Charakter dieser Musik durchaus echt. Überall werden beide Künstler mit größter Gastfreundschaft aufgenommen, und die vornehmen Familien der Provinz wetteifern miteinander, sie auf Händen zu tragen. Auch der Komponist Mussórgskij findet allenthalben stürmische Anerkennung und muß seine »Kinderstube« den Kindern der befreundeten Familien vorsingen. Und die Schlußszene der Márfa

aus »Chowánschtschina« — der Todesgesang der Liebenden — erschüttert die Zuhörer dank der meisterhaften Wiedergabe durch Frau Leónowa zu Tränen. In Jálta, dem schönsten Punkt am Schwarzen Meer, geraten die Reisegefährten zunächst in ein Hotel mit Ungeziefer, werden aber sehr bald aus diesem »Wanzennest« durch Frau Fortunato, eine Tochter Stássoffs, befreit, welche die Künstler in ihrem eigenen prachtvollen »Hotel de Russie« unterbringt. Auf dem Dampfer zwischen Odessa und Sewastópol schreibt der Komponist ein griechisches und ein hebräisches Lied auf, die er dem Volk ablauscht, und merkt sich in der Synagoge von Odessa zwei Melodien, die er »sein Lebtag im Gedächtnis behalten wird«.

Nur wenig eigene Kompositionen entstehen auf dieser Reise, die zwar gewaltige Eindrücke vermittelt, deren Unrast aber einer Sammlung der Phantasie hinderlich ist. So erweist sich die in dieser Zeit entworfene »Flohballade« aus Goethes »Faust«, trotz ihres barocken Humors, als etwas grob gezimmert. Das Lied wird Frau Leónowa gewidmet, die es — als ein weiblicher Mephistopheles — sogleich überall zum Vortrag bringt. Und zwei unbedeutende Klavierstücke »Gursuf« und »Am Südufer der Krim« können nur als Gelegenheitskompositionen gewertet werden; sie waren dazu bestimmt, die Konzertprogramme zu ergänzen. Wir erfahren auch von dem Plan einer »Suite für Orchester mit Harfe und Klavier«, über Themen, die der Künstler auf der Reise sammelte. Doch hat sich von der Niederschrift nichts erhalten.

* * *

Innerlich erwärmt und voll neuer Hoffnungen kehrt Mussórgskij nach Petersburg zurück. »Eine gewaltige Erziehung bedeutet für mich diese mich erneuernde und erquickende Reise,« hatte er soeben aus Jálta Frau Schestakówa zugerufen (Brief vom 9. September 1879). »Um viele Jahre fühle ich mich jünger! . . . Wieviel höchst wertvolle Begegnungen gab es da mit neuen Menschen, die für Kunst eine feinere Witterung besitzen als gewisse zweifelhafte Schreihälse der russischen Presse!«

Aber in Petersburg gerät er schnell wieder in den Strudel des für ihn und seine Kunst verderblichen hauptstädtischen Lebens, und seine Widerstandskraft ist solchen Stürmen nicht mehr gewachsen. Im Jahre 1880 verläßt er endgültig seinen Beamtendienst und sieht sich bald schutzlos der schlimmsten materiellen Not ausgeliefert. Diesen Sommer — den letzten seines Lebens — verbringt er in Oranienbaum unweit Petersburg, im malerisch gelegenen Landhaus von Frau Leónowa. Fieberhaft nutzt er die wenigen sorgenfreien Monate aus, um »Chowánschtschnia« fertigzustellen, und beendet in raschem Anlauf den dritten, vierten und fünften Akt (bis auf den letzten Schlußchor). Vergebliches Bemühen! Wohl berichtet er Stássoff am 22. August vom Abschluß der Oper, doch gibt er sich einer Selbsttäuschung hin. Hier handelt es sich um die fast gewaltsame Schlußfassung einer seit vielen Jahren komponierten und aufgespeicherten Musik. Nicht die Bedürfnisse des Textes und der Gesamtanlage geben den Ausschlag, sondern die Verwendung der bereits vorhandenen Musik. Das kann hier nur angedeutet werden. Bei der Analyse von »Chowánschtschina« wird des näheren davon die Rede sein. (Siehe Seite 195.)

Sogar ein neuer Opernplan taucht auf, über den mit Freund Stássoff Beratungen gepflogen werden. Der Uralkosak Pugatschóff, der einen denkwürdigen, gefährlichen Aufstand gegen die Kaiserin Katharina II. unternahm, soll im Mittelpunkt der Handlung stehen, und Puschkins Erzählung »Die Hauptmannstochter« das Material dazu liefern. Doch haben sich nur die Aufzeichnungen einiger Volksmelodien aus den östlichen Gebieten Rußlands erhalten, die Mussórgskij für die Oper sammelte.

Auch die Fragmente aus dem »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« erfahren diesen Sommer eine Förderung, und es entstehen einige neue Szenen. Damit aber hat es sein Bewenden. Im Herbst beginnen in Petersburg wieder die Geldsorgen. Um diesen zu steuern, richtet Frau Leónowa gemeinsam mit Mussórgskij Gesangskurse ein. Auf breiterer Basis, in der Art einer Musikschule. Mussórgskij studiert den Schülern Gesangsstücke ein, lehrt auch Theorie und schreibt drei- und vierstimmige Vokalübungen; »mit fürchterlicher Stimmführung«, wie Rímskij-Kórssakoff behauptet. »Die

Zusammenarbeit mit Mussórgskij bedeutete für Frau Leónowa eine Reklame,« fährt er fort. »Seine Tätigkeit aber war natürlich keine beneidenswerte. Nichtsdestoweniger sah er das nicht ein oder wollte es wenigstens nicht einsehen.«

Klingen solche Worte aus dem Munde eines früheren Freundes nicht geradezu abstoßend? Kórssakoffs Meinung nach hätte Mussórgskij also eher hungern als eine solche Tätigkeit ausüben sollen. Blieb ihm denn überhaupt eine andere Wahl? Wahrlich, wie recht hat Oskar Wilde, wenn er in seinem im Gefängnis geschriebenen Bekenntnisbuch »Epistola« in die Worte ausbricht: »Die Armen sind klüger, barmherziger, freundlicher, empfindungstiefer als wir. In ihren Augen ist das Gefängnis eine Tragödie im Leben eines Menschen, ein Mißgeschick, eine Fügung des Zufalls, etwas, das bei anderen Teilnahme weckt. Sie sprechen von einem, der im Gefängnis sitzt, als von einem, der einfach ‚im Unglück' ist. Das ist die Redensart, die sie immer gebrauchen, und der Ausdruck enthält die höchste Weisheit der Liebe. Bei Leuten unseres Standes ist das anders.«

Dieses Bekenntnis könnte Wort für Wort von Dostojéwskij stammen, der ebenfalls einige Jahre im Gefängnis zubrachte. Mussórgskij befand sich zwar nicht im Gefängnis, aber er gehörte in seinen letzten Lebensjahren zu den Ausgestoßenen und Armen. Er war, wie Wilde sagt, »im Unglück«. Rímskij-Kórssakoff aber drückt mit jenen Worten wiederum nur das aus, was damals die sogenannte gute Gesellschaft Petersburgs dachte.

Mussórgskijs Armut in dem letzten halben Jahr seines Lebens ist unbeschreiblich. Das bezeugen alle Nachrichten, die wir aus jener Zeit besitzen. Die Gesangskurse von Frau Leónowa finden nur wenig Anklang, so daß auch dieser Versuch eines Gelderwerbs scheitert. Als Konzertbegleiter ist der Künstler außerordentlich beliebt. Aber es sind vor allem zahllose Wohltätigkeitsveranstaltungen für mittellose Studenten, die ihn um seine Mitwirkung bitten und die von ihm nie eine abschlägige Antwort erhalten. Doch bringt das ihm, dem gleichfalls Mittellosen, kein Geld ein.

In einem Aufsatz »Vor dreißig Jahren« (»Historischer Bote« 1912) beschreibt W. B. Bertenson ein solches Konzert folgender-

maßen: »Ohne Mussórgskij war damals kein einziges Wohltätigkeitskonzert denkbar. Obwohl er selbst so arm war wie Hiob, nahm er doch niemals Geld, wenn es sich um Wohltätigkeit handelte. Nun wurde mir einst die Organisation eines solchen Konzertes übertragen. Obgleich ich allen beteiligten Sängern sofort kühn ankündigte, Mussórgskij würde begleiten, und damit ihre Zusage erlangte, so muß ich doch eingestehen, daß ich ihnen gezwungenermaßen etwas vormachte. Denn der geniale Autor des ‚Borís' pflegte, wie man wußte, zu trinken; so daß es keinen Zweck hatte, ihn drei Wochen vor dem Konzert um seine Mitwirkung zu bitten. Seine Zustimmung wäre zwar leicht zu erhalten gewesen, aber ohne Gewähr, ob er am bestimmten Tage nicht so betrunken sein würde, daß von seiner Mitwirkung als Begleiter keine Rede sein konnte; ja wer weiß, ob er an einem solchen Tage seinen eigenen Vater erkannt hätte. Als besondere Zugkraft für das Konzert war es mir gelungen, den vortrefflichen italienischen Tenor Ravelli zu gewinnen. Einen Tag vor dem Konzert sagte mir dieser, daß er mit seinem Begleiter gern eine Probe abhalten würde. Da ich noch am Tage vorher Mussórgskijs Zusage erhalten und ihn bei vollen Sinnen angetroffen hatte, fuhr ich nochmals mit Ravellis Auftrag zu ihm. Aber zu meinem Entsetzen fand ich ihn hoffnungslos betrunken vor. Mit lallender Stimme versuchte er mich auf französisch davon zu überzeugen, daß eine Probe nicht erforderlich wäre. Er hauste damals in einem kleinen, nicht aufgeräumten Zimmer. Auf dem schmutzigen Tisch standen eine Schnapsflasche und jämmerliche Speisereste. Beim Abschied erhob er sich mit Mühe, begleitete mich aber bis zur Tür und machte mir eine Verbeugung.

Ich kehrte zu meinem Tenor zurück, und es gelang mir, ihn davon zu überzeugen, daß mit solch einem hervorragenden Begleiter eine Probe nicht erforderlich wäre. Zu Mussórgskij aber schickte ich sofort einen Kameraden, der auf ihn aufpassen und ihn in den Konzertsaal befördern sollte. Und wirklich war dieser auch rechtzeitig zur Stelle. Doch gab es im Künstlerzimmer leider allerhand Getränke, an die Mussórgskij sich sofort heranmachte, so daß die Wirkung bald spürbar wurde. Plötzlich erklärte Ravelli, seine Stimme sei etwas heiser und er müsse seine Lieder in tieferer

Lage singen. Das hatte gerade noch gefehlt. Ich eile zu Mussórgskij und frage ihn, ob er zu solch einem ‚Kunststück' bereit wäre und die Stücke um einen halben oder ganzen Ton in die Tiefe transponieren könne. ‚Warum nicht,' antwortet Mussórgskij, indem er sich galant vom Stuhl erhebt. Als er, der das Repertoire des Italieners zum erstenmal vor sich sieht, nun im Konzert die Lieder in jeder beliebigen Tonart in feinsinnigster Weise begleitet, entzückt er Ravelli dermaßen, daß dieser ihn nachher umarmt mit dem Ausrufe: ‚Welch ein Künstler!' Sowohl Mussórgskij als auch Ravelli hatten an diesem Abend ungeheuren Erfolg.«

Mussórgskijs unglückseligen Hang zum Alkohol erwähnt auch Frau Schestakówa in einem Brief an Stássoff (vom 9. August 1878): »Zum Schluß wollen wir von einem auch Ihnen nahestehenden Menschen reden, von Mussórgskij. Die ganze Zeit habe ich geschwiegen, um Sie nicht zu betrüben. In der vorigen Woche besuchte er mich wiederholt, er war jedesmal in einem fürchterlichen Zustand und saß lange bei mir. Als ich sah, daß es immer schlimmer wurde, beschloß ich, irgend etwas zu unternehmen, um ihn zu retten und mich zu schützen. Ich schrieb ihm einen Brief und bat ihn, in nervös-erregtem Zustande (wie er es nennt) nicht mehr zu mir zu kommen. Ich habe ihm in dem Brief alles gesagt, was ich auf dem Herzen hatte, natürlich so vorsichtig wie möglich. Und was geschah? Gestern abend erschien mein teurer Mússinka in völlig korrekter Verfassung und gab mir sein Wort, mich nie wieder zu betrüben. Wir wollen sehen, was weiter geschieht, doch bin ich überzeugt, daß er eine Zeitlang enthaltsam sein wird.«

* * *

In den Jahren 1879 und 1880 finden wieder Abonnementskonzerte der »Musikalischen Freischule« statt, und zwar unter Leitung von Rímskij-Kórssakoff. Zur Aufführung gelangen unter anderem auch Werke von Mussórgskij; so namentlich die Klosterszene aus dem »Borís«, die Napráwnik 1874 gestrichen hatte, die somit zum erstenmal öffentlich erklingt (im Frühjahr 1879). Auf der Probe benimmt der Komponist sich sonderbar. Bald murmelt

er unverständliche Worte, bald fährt er sich mit stolzer Kopfbewegung durch die Haare oder erhebt die Hand mit theatralischer Gebärde. Und als am Schluß das Tamtam pianissimo die Klosterglocke andeutet, da kreuzt Mussórgskij die Hände auf der Brust und macht dem Tamtamspieler eine tiefe und ehrfurchtsvolle Verbeugung. Kórssakoff, der diesen Vorfall mit Worten verständnisloser Mißbilligung schildert, erweist sich als schlechter Menschenkenner und begreift nicht, daß der unendlich zartbesaitete Komponist des »Borís« sich im Laufe der Jahre beim Umgang mit den Menschen eine Art Schutzhaut angelegt hat, um sein Inneres den Blicken Außenstehender zu entziehen. Und nur Frau Schestakówa, Stássoff und vielleicht einigen seiner Zechkumpanen gegenüber zeigt er sich ohne Maske.

Um diese Zeit gelangen auch drei Bruchstücke aus »Chowánschtschina« (unter Leitung von Kórssakoff) zur Aufführung: der Chor der Strelítzen aus dem dritten Akt, das Lied Márfas (gesungen von Frau Leónowa) und die Tänze der persischen Sklavinnen. Diese in einer von Kórssakoff besorgten instrumentalen Einkleidung, die Mussórgskijs vollen Beifall findet.

Daß Mussórgskij freundschaftliche Gefühle für Frau Leónowa empfindet, erscheint begreiflich. Mag diese auch auf den Umgang mit dem Künstler nicht wenig stolz sein und sich dessen gelegentlich brüsten, so sitzt ihr doch das Herz auf dem rechten Fleck, und ihr aufrichtiges Verständnis und ihre Gastfreundschaft bieten dem mittellosen Freunde in seinem schweren letzten Lebensjahr ein willkommenes Asyl. Sie liebt es, Gesellschaften zu veranstalten, auf denen es hoch hergeht. Nach reichlichem Genuß von Speisen und Wein pflegt das Hauskonzert zu beginnen. In gehobener Stimmung setzt Mussórgskij sich an den Flügel und erzielt als Komponist und Improvisator erschütternde Wirkungen bei seinen Zuhörern. So erzählt die Frau des Malers Wrubel, daß Mussórgskij an einem solchen Abend seine »Flohballade« mit so »dämonischer Kraft« vorgetragen habe, daß selbst Schaljápin in viel späteren Jahren mit diesem Liede einen gleichen Eindruck nicht zu erreichen vermochte. Und ein anderer Zeitgenosse, der General Leóntjeff, schildert in der »Neuen Züricher Zeitung« (vom 1. Juli 1923) sein eigenes Erlebnis in erschütternder Weise:

»Traum oder Wirklichkeit? Jedenfalls etwas Erlebtes und Unvergeßliches. In Petersburg im Jahre 1878 — vielleicht 1879 — belanglos. Spät abends in einer Privatwohnung nach einem reichlichen Abendessen eine intime, nicht mehr als sechs bis sieben Gäste zählende Gesellschaft. Unter ihnen die ehemalige Diva der russischen Oper Leónowa, dann Gorbunóff, der berühmte Schauspieler, und — Mussórgskij. Noch kein Vierziger, und doch eine alternde, kränkliche Gestalt. Der immer mehr im Alkohol Trost, Stärkung, Vergessen und Inspiration suchte und in raschem Tempo seinem Untergang zuschritt — der unglückselige Mussórgskij.

Der Flügel mit den brennenden Kerzen steht geöffnet. Plötzlich bricht das durch Gorbunóffs Erzählungen hervorgerufene Gelächter ab — Mussórgskij sitzt am Klavier. Leise erklingen die ersten Akkorde einer von uns noch nie gehörten Melodie ... und schon steht die Leónowa dicht bei dem Spielenden. Jetzt ertönt das zarte, ans Herz greifende Lied:

‚Er schwimmt, er schwimmt, der weiße Schwan,
Ládu, ladú, der weiße Schwan.
Er schwimmt, er schwimmt mit den Schwanenjungen,
Ládu, ladú, mit den Schwanenjungen.
Verkündet den Ruhm des weißen Schwans,
Ládu, ladú, des weißen Schwans.‘

Auf dieses Lied folgen bald weitere Teile des im Werden begriffenen, größten und letzten Werkes Mussórgskijs ‚Chowánschtschina‘. Auf einmal verstummt die Leónowa. Es war ihr unmöglich, Mussórgskijs Spiel zu folgen — er spielte und schuf zugleich.

Wir waren alle Zeugen der Leistung eines hingerissenen, nach und nach in Ekstase geratenen Genies, das titanisch damit rang, ein uns unbekanntes, doch immer weiter und höher sich türmendes Thema zu bewältigen. Es schien, als ob in diesem Spiel der Komponist Mussórgskij mit dem Virtuosen, der er bekanntlich auch war, um die Palme rang ...

Endlich verklangen die letzten mächtigen Akkorde. Verwandelt und unbeschreiblich erschien uns während dieses Spiels Mussórgskij mit seinen halbgesenkten Augen, die er plötzlich empor-

richtete, als ob es irgendwo etwas zu ergründen oder zu enträtseln gäbe ... Als er nun endigte, schlossen sich seine Augen, und seine Arme sanken kraftlos nieder. Wir alle zitterten am ganzen Leibe. Warum? Vor Anspannung? Vor Angst? Um wen? Um Mussórgskij? Um Rußland? ... Um uns selbst? Oder aber, weil wir uns gegenübersahen der Offenbarung des gewaltigen Göttlichen im schwachen und siechen Menschen? Niemand getraute sich, das Schweigen zu brechen. Die bis dahin unbeweglich am Klavier stehende Leónowa wandte sich schnell um und entfernte sich mit kaum hörbaren Schritten in den Hintergrund des Zimmers. Über ihr Gesicht rannen die hellen Tränen. Gorbunóff saß unbeweglich zusammengekauert, seinen massiven Kopf bis zu den Knien gebeugt. Wir alle verharrten regungslos auf unseren Plätzen.

‚Modést Petrówitsch,' wagte endlich der Hausherr Mussórgskij flüsternd zu fragen, den er vollständig erschöpft am Klavier sitzen sah, ‚wollen Sie nicht vielleicht bei mir übernachten?' Mussórgskij richtete auf ihn seine noch im Feuer der Eingebung funkelnden Augen, und sein vor Aufregung zitterndes Gesicht erhellte auf einen Augenblick ein gütiges, dankbares Lächeln. Aber seine Hand streckte sich so entschlossen mit der Gebärde des Abschieds zum Hausherrn hin, daß dieser es nicht wagte, seine Einladung zu wiederholen.

Und Mussórgskij verließ als erster die Wohnung. Auch nach seinem Weggang konnte sich niemand entschließen, irgendeine Äußerung zu verlautbaren ...

Ich habe Mussórgskij nie wieder gesehen ... Man schrieb seinen Tod dem übermäßigen Alkoholgenuß zu. Was für ein Unsinn und Frevel! Selbst wenn es auch physiologisch richtig sein sollte, er starb unter der Last der ihm durch sein Genie auferlegten, die Menschenkraft übersteigenden Leistungen und ... aus Armut.«

* * *

In den ersten Monaten des Jahres 1881 kommt es zur Katastrophe. Eine Reihe von Ereignissen folgt Schlag auf Schlag. Am 28. Januar stirbt Dostojéwskij in Petersburg. Am 3. Februar

führt Rímskij-Kórssakoff Mussórgskijs Chor »Sennaherib« in einem Konzert der »Freischule« auf, wobei der Komponist herausgerufen wird. Dieses die letzte Aufführung eines Werkes von ihm zu seinen Lebzeiten. Am 4. Februar findet eine Trauerfeier zum Gedächtnis Dostojéwskijs statt, bei der Mussórgskij sich an den Flügel setzt und eine Trauermusik mit Glockengeläute, ähnlich der in der Sterbeszene des »Borís«, improvisiert. Am 9. Februar tritt er zum letztenmal in einem Konzert als Begleiter auf. Am 12. Februar bricht er zusammen und wird am Tage darauf ins Krankenhaus geschafft. Am 1. März fällt Kaiser Alexander II. der Bombe eines Anarchisten zum Opfer, und am 16. März schließt Mussórgskij für immer die Augen.

Die einzige Darstellung seines Zusammenbruchs verdanken wir der Feder Frau Leónowas, die in ihren »Erinnerungen« folgende Schilderung entwirft:

»Eines Tages [am 11. Februar 1881] erschien Mussórgskij bei mir in einem Zustand höchster Nervenerregung. Er vertraute mir, daß er jeglicher Mittel entblößt sei, daß er sich keinen Rat wisse und daß ihm nichts anderes übrigbleibe, als auf die Straße betteln zu gehen. Ich suchte ihn zu beruhigen und sagte ihm, daß ich zwar selbst nicht viel besäße, aber gerne mit ihm teilen würde. Das beruhigte ihn etwas. Am selben Abend stand uns eine Gesellschaft im Hause des Generals Ssochánskij bevor, dessen Tochter, unsere gemeinsame Schülerin, zum erstenmal einem größeren Kreise vorsingen sollte. Sie sang sehr gut, was auf Mussórgskij offenbar Eindruck machte. Jedenfalls sah ich, daß er sie auffallend nervös begleitete. Nach den Vorträgen begann man zu tanzen, und ich war im Begriff, mich an den Kartentisch zu setzen, als plötzlich der junge Ssochánskij ins Zimmer stürzte und mich fragte, ob etwa Mussórgskij an Nervenanfällen leide. Ich antwortete, daß ich nie etwas davon bemerkt hätte, und erfuhr darauf, daß er soeben einen Schlaganfall gehabt habe. Ein anwesender Arzt leistete ihm Hilfe. Als es Zeit war aufzubrechen, hatte Mussórgskij sich schon vollständig erholt. Wir setzten uns in eine Droschke. Als wir uns meiner Wohnung näherten, bat er mich dringend, ich möge ihm erlauben, bei mir zu bleiben, indem er auf seine nervösen Angstzustände hinwies. Ich war sofort

bereit dazu, da ich wußte, daß er in seinem einsamen Zimmer auf keinerlei Hilfe zählen konnte, falls die Anfälle sich wiederholen sollten. Ich ließ ein Zimmer für ihn herrichten und veranlaßte mein Dienstmädchen, die Nacht aufzubleiben mit der Weisung, mich beim geringsten Anlaß sofort zu wecken. Er schlief die ganze Nacht in sitzender Stellung. Am Morgen, als ich das Eßzimmer betrat, erschien auch er anscheinend in fröhlicher Stimmung. Ich erkundigte mich nach seinem Befinden. Er dankte mir und sagte, daß er sich ausgezeichnet fühle. Bei diesen Worten wandte er sich nach rechts und stürzte der ganzen Länge nach zu Boden. Meine Befürchtungen erwiesen sich als begründet: wäre er allein gewesen, hätte er diesen zweiten Anfall nicht überlebt. So aber wurde ihm sogleich Hilfe zuteil, und ich schickte nach dem Arzt. Im Laufe des Tages folgten noch zwei Anfälle. Am Abend versammelte ich seine Freunde bei mir, darunter Wladímir Stássoff und Tértius Iwánowitsch Filíppoff, die ihm stets ihre Liebe bewahrt hatten. Es kam zu einer Beratung. Da eine langwierige ärztliche Behandlung vorauszusehen war, die dauernde Pflege verlangte, machten wir ihm den Vorschlag, sich in ein Krankenhaus zu begeben, und stellten ihm ein schönes Einzelzimmer in Aussicht. Er sträubte sich lange und wollte durchaus bei mir bleiben. Doch gab er schließlich seine Einwilligung. Am nächsten Tage schafften wir ihn in einem Wagen ins Hospital.«

Es handelt sich um das Nikolai-Militärkrankenhaus, wo der musikliebende Assistenzarzt Dr. Leo Bertenson, ein Bewunderer Mussórgskijs, sich seiner warm annimmt. Da hier nur Offiziere und Soldaten aufgenommen werden, so bedarf es einer kleinen List, um den »Beamten der Staatskontrolle außer Dienst« Mussórgskij in dieser Militäranstalt unterzubringen, und nur als Offiziersbursche des Dr. Bertenson findet er Einlaß. Immerhin bleibt es unverständlich, warum gerade dieses Hospital gewählt werden mußte, da es doch sicherlich auch andere Kliniken in Petersburg mit Einzelzimmern gab. Fast gewinnt man den Eindruck, daß die Geldfrage da eine Rolle gespielt und die Verpflegung im Militärkrankenhaus wenig oder nichts gekostet hat.

Wie dem auch sei, der Kranke findet hier eine sorgfältige ärztliche Behandlung und gute Pflege, worüber Dr. Bertenson in einer

kleinen Broschüre »Materialien zur Biographie Mussórgskijs« eingehend berichtet. Ein großes sonniges Zimmer in einem stillen Seitenflügel der Anstalt steht dem Künstler zur Verfügung, zwei Schwestern betreuen ihn abwechselnd, und es fehlt nicht an überreichlichem gutem Essen, das der Offiziersküche und den beständigen Liebesgaben besorgter Freunde entstammt. Diese, darunter die Mitglieder des »Mächtigen Häufleins«, versammeln sich öfters am Krankenbett und sorgen für Aufmunterung und Zerstreuung. Mussórgskijs Körperkräfte sind durch übermäßigen Alkoholgenuß untergraben, doch scheint die Krankheit — eine chronische Nephritis — einen günstigen Verlauf nehmen zu wollen. Jedenfalls schöpft der Patient wieder Lebensmut, trägt sich mit neuen musikalischen Plänen und erklärt seinen Besuchern wiederholt, wie wohl er sich in seinem Hospitalzimmer bei so vortrefflicher Pflege fühle. Eine solche Versorgung und Unterkunft bedeutet für ihn, der sich schon auf der Straße sah, eine seltene Wohltat, nicht unähnlich derjenigen, die viele Unglückliche und Arme empfinden, wenn sie sich von der Straße in die Ruhe eines Gefängnisses versetzt und mit dem Unentbehrlichsten versorgt sehen. Anfang März kommt der Mussórgskij befreundete Maler Répin nach Petersburg. Gerade in diesen Tagen steigert sich das Wohlbefinden des Kranken, strahlende Märzsonne durchflutet das Zimmer, so daß der Maler in mehreren Sitzungen jenes berühmte Gemälde des Komponisten zustande bringt, das heute in der Tretjakóffschen Gemäldegalerie in Moskau hängt. Ergreifend der Ausdruck dieser krankhaft aufgedunsenen Gesichtszüge und des in die Weite gerichteten Blickes. Wir sehen den Künstler im russischen Hemd und Schlafrock, den Cui ihm ins Krankenhaus zugeschickt hat.

Da erfährt Filarét Mussórgskij von der Erkrankung des Bruders. Seit langem bestehen Zwistigkeiten zwischen den beiden, so daß sie sich jahrelang nicht gesehen haben. Nun aber reist Filarét aus der Provinz nach Petersburg zum Besuch des Kranken. Dabei ereignet sich ein bedauerlicher Vorfall, dessen Kenntnis ich der persönlichen Mitteilung des heute (1926) fünfundsiebzigjährigen Dr. Bertenson aus Leningrád an mich verdanke. Filarét hinterläßt dem Künstler Geld, dieser verschafft sich hinter dem

Rücken der Anstaltsleitung Schnaps und betrinkt sich bis zur Bewußtlosigkeit. Das führt zur sofortigen Katastrophe. Mussórgskij erkrankt an der Rose, die den Tod zur Folge hat. Zwar fühlt er sich am 15. März wohler, und er und die versammelten Freunde schöpfen wieder Hoffnung. Doch handelt es sich nur um ein Aufflackern der letzten Lebensgeister. Am 16. März um fünf Uhr morgens schreit er zweimal laut auf und tut gleich darauf die letzten Atemzüge. Sein verfettetes Herz hat ihm den Dienst versagt. Niemand von seinen Angehörigen ist zur Stelle, keiner der Freunde steht ihm in diesen Minuten bei. Zwei Sanitäter erweisen ihm den letzten Liebesdienst und drücken ihm die Augen zu. Dieser einsame Tod in einem Krankenhaus, inmitten fremder Leute, krönt die Verlassenheit seiner letzten Lebensjahre. Folgerichtig und unerbittlich führt das Schicksal den Künstler einem Ende zu, dem keine Bitternis erspart bleibt.

* * *

Einige Stunden später erscheinen die Freunde, darunter die Gebrüder Stássoff, Rímskij-Kórssakoff und andere. Nach den Vorschriften des Hospitals darf die Leiche nicht im Krankenzimmer aufgebahrt werden. Dr. Bertenson läßt daher eine Tragbahre kommen, auf die der Körper des Verstorbenen gebettet wird, und nun tragen die Anwesenden, etwa neun oder zehn Personen, die sterblichen Überreste des Tondichters durch die nüchternen Gänge des weitläufigen Krankenhauses die Stiege hinab über den geräumigen Hof in die kleine Kapelle. Hier muß der Leichnam Mussórgskijs in Gesellschaft von zwei anderen Toten bis zum Abend auf einen Sarg warten. Und erst um sieben Uhr erfolgt die Aufbahrung in der Hospitalkirche.

Zwei Tage später, am 18. März, findet die Beerdigung auf dem Friedhof des Alexander-Néwskij-Klosters statt, wo Mussórgskijs leibliche Hülle dicht neben dem Grabe seines großen Vorgängers Michael Glínka ihre letzte Ruhestätte findet. Die Beteiligung ist zahlreich, und es fehlt nicht an Kundgebungen. Frau Pauline Stássowa feiert am offenen Grabe die Kunst des Verstorbenen mit tief empfundenen Worten. Kostbare Kränze spenden das Kon-

servatorium, die Kaiserlichen Theater und andere Verbände, die für den Künstler bei Lebzeiten nur ein Achselzucken übrig hatten und ihn im Elend verkommen ließen.

Nur Frau Schestakówa ist durch Krankheit an ihre Wohnung gefesselt. Zwei Tage nach der Beerdigung richtet sie an Stássoff folgende Worte:

»Ich schicke Ihnen die Briefe unseres teuren Mússinka. Sie können sich nicht vorstellen, wie schmerzlich es mir ist, daß ich ihn während seiner Krankheit nicht gesehen habe. Aber mich hielt ein Brief von ihm zurück, in dem er die Hoffnung ausspricht, bald ausgehen und mich besuchen zu können. Nur das eine gewährt mir Trost, daß es im Verlauf der vielen Jahre unserer Freundschaft niemals auch nur den geringsten Schatten einer Verstimmung zwischen uns gegeben hat; ja, ich darf wohl sagen: unserer Freundschaft. Denn er verhehlte mir nicht seine Gefühle gegen seinen Bruder und gegen andere Personen. Für die Kunst und für seine Freunde ist es ein unersetzlicher Verlust, doch ihm verhieß die Zukunft nichts Gutes mehr. . . . Ich bin krank und ans Haus gefesselt, mein erster Ausgang soll natürlich dem Besuch seines Grabes gelten. . . . Ich kann nur sagen, daß für mich Mussórgskij ewig leben wird, nicht nur als Schöpfer des ‚Borís', sondern auch als ganz seltener, gütiger, aufrechter und tieffühlender Mensch.«

* * *

Nach dem Tode des Komponisten gelangten seine sämtlichen hinterlassenen Manuskripte in die Hände von Rímskij-Kórssakoff, der nun fast zwei Jahre damit beschäftigt war, die Werke des Verstorbenen zu bearbeiten, um sie im Verlag von Bessel herauszugeben. Wie man sich zu diesen Bearbeitungen auch stellen mag, so darf man doch das eine dabei nicht vergessen, daß Kórssakoff damit in völlig uneigennütziger Weise den einzigen Zweck verfolgte, die Kompositionen des Freundes der Allgemeinheit zugänglich zu machen. So daß er sich um ihre Verbreitung unter allen Umständen ein außerordentliches Verdienst erworben hat, selbst wenn wir heute mit den Methoden seiner zahllosen ungerechtfertigten Verbesserungen und der Ausmer-

zung vieler Mussórgskijscher Kühnheiten keineswegs einverstanden sind.

Auch Stássoff tat sein möglichstes, um das Andenken an den verstorbenen Freund und dessen Schöpfungen wachzuhalten. Schon im Todesjahr 1881 veröffentlichte er eine Biographie, die allen Lebensbeschreibungen Mussórgskijs stets als Grundlage dienen wird; deren warmherzige Begeisterung allerdings über manche Fehlurteile und die enge kunstpolitische Einstellung des Verfassers nicht hinwegtäuschen kann. Zahlreiche spätere Aufsätze von ihm über Mussórgskij ergänzen seine Biographie.

Im Jahre 1885 wurde ein Grabmal errichtet, das der Anregung Répins seine Entstehung verdankt. Er und andere Freunde des Verstorbenen brachten das erforderliche Geld zusammen, so daß der Bildhauer Günzburg, ein Schüler Antokólskijs, sich an die Arbeit machte und ein Reliefporträt in Lebensgröße ausführte, das die Vorderseite des Steinblocks schmückt. Am 27. November 1885, dem Jahrestag der Erstaufführung von Glínkas »Leben für den Zaren«, fand die feierliche Enthüllung statt. Wieder scharten sich alle Mitglieder des längst zerfallenen »Mächtigen Häufleins« um das Grab. Wiederum fehlte es nicht an gut gemeinten Reden, und Stássoff verteilte unter den Anwesenden seine knapp gehaltene Broschüre: »Zum Andenken Mussórgskijs«.

* * *

Dies ist der äußere Lebenslauf eines großen Künstlers und unglücklichen Menschen, den im tiefsten Grunde zu seinen Lebzeiten niemand verstand. Es läßt sich nicht ausdenken, was dieses Genie noch hätte zustande bringen, welche künstlerische Höhen — über den »Borís« hinaus — es hätte erklimmen können, wenn ihm der Weg geebnet worden, wenn es auf wahres Verständnis gestoßen wäre. So aber ist dieses Leben mitsamt seinen Lebensäußerungen Stückwerk geblieben. Doch auch in den schlimmsten Zeiten, als alle Lichtblicke umdüstert sind, sieht der Künstler prophetisch das »Gelobte Land« vor sich, nach dem er unentwegt strebend Ausschau hält.

»Zu neuen musikalischen Aufgaben, zu umfassender musikalischer Betätigung ruft mich das Leben« — schreibt er Stássoff — »weiter, immer weiter auf diesem guten Weg; mit heißem Drang zu neuen Ufern der bislang noch uferlosen Kunst! Diese Ufer zu suchen, unermüdlich, furchtlos und unbeirrt zu suchen und den Fuß fest auf das Gelobte Land zu setzen, — das ist eine gewaltige, hinreißende Aufgabe!« (Brief vom 9. September 1879.)

Doch hat er dieses »Gelobte Land«, das ihn über die dämonische Fülle des »Borís« hinaustragen sollte, wie Moses nur gesehen, aber nicht betreten.

# DIE WERKE

Die Zahl der Werke, die Mussórgskij uns hinterlassen hat, ist nicht groß. Unter ihnen nehmen die Vokalkompositionen, wie bereits erwähnt wurde, weitaus die erste Stelle ein. Unter diesen aber wiederum die Opern, obgleich auch die Lieder für die Schaffensart des Künstlers ungemein bezeichnend sind und in ihrer Bedeutung von den Liedschöpfungen keines einzigen russischen Komponisten auch nur annähernd erreicht werden. Sieht man von verschollenen Entwürfen und von belanglosen Schülerarbeiten ab, so besitzen wir neben etwa 16 Klavier- und 5 Orchesterstücken — 5 Opern, 3 Chöre, 65 Lieder und 4 russische Volkslieder für Männerchor a cappella. Doch schrumpft diese Leistung noch mehr zusammen, wenn man bedenkt, daß eine ganze Reihe dieser Werke, darunter mehrere der größten, unvollendet oder in skizzenartigem Zustand (z. B. »Chowánschtschina«) hinterlassen wurde. Von der Ödipus-Musik blieb uns überhaupt nur ein Chor erhalten. Ist auch die Zahl der Kompositionen gering, so setzen die meisten von ihnen durch ihre Intensität und durch das Feuer, das in ihnen brennt, in Erstaunen. Mussórgskij komponierte nur dann, wenn der innere Drang, die Besessenheit ihn überkam, und er verabscheute es, sich mit technischen Brücken zu helfen, wenn die Inspiration aussetzte. So strotzen manche seiner Hauptwerke, z. B. der »Boris Godunóff«, von einer Überfülle an Erfindung, und es erscheint begreiflich, daß nach solcher Kräfteverschwendung Perioden der Ermattung eintraten. Er ist also das Gegenteil eines Komponistentypus, der imstande ist — wie das etwa Reger getan hat —, sich jeden Morgen in aller Seelenruhe an die Arbeit zu setzen und ein Pensum kompositorischer Arbeit hinter sich zu bringen. Nach »papierner« Musik wird man bei Mussórgskij jeden-

falls vergeblich Ausschau halten, und seine ruckweisen musikalischen Entladungen entsprechen in ihrer zeitlichen Unberechenbarkeit denen eines Bruckner oder Hugo Wolf. Und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch bei ihm, gleich den soeben genannten beiden Meistern, die Improvisation, als speisende Kraft der Erfindung, eine entscheidende Rolle gespielt hat. Komponiert er einmal ohne Hilfe eines Instruments — wie z. B. das musikalische Lustspiel »Die Heirat« —, so ergibt sich als Resultat ein auffallendes Zurücktreten jeder sinnlichen und hinreißenden Wirkung der Musik und ein Vorherrschen abstrakter Konstruktionen. Da die Opern unter seinen Kompositionen den ersten Platz beanspruchen, so soll zunächst von ihnen die Rede sein.

## DIE OPERN

Schon 1856 entwirft Mussórgskij den Plan zu einer Oper »Han d'Islande« und sucht den gleichnamigen Roman Victor Hugos in ein Libretto umzuwandeln. »Es wurde nichts daraus, weil nichts daraus werden konnte, denn der Verfasser war damals siebzehn Jahre alt,« schreibt Mussórgskij später über diese Erstlingsarbeit. Von der Musik hat sich nichts erhalten.

### SALAMBO

(Herbst 1863 bis Frühsommer 1866)

Anders verhält es sich mit Mussórgskijs zweitem Opernversuch »Salambo«, der zwar nicht zum Abschluß gelangte, von dem aber wertvolle und umfangreiche Bruchstücke auf uns kamen. Dieses Mal haben es ihm die leuchtenden Farben des Flaubertschen Romans angetan, wo die schweren Kämpfe der Karthager gegen die sie bedrohenden afrikanischen Volksstämme geschildert werden. Wiederum unternimmt es der Tondichter, aus diesem Stoff ein Libretto zu formen, und diese Versuche, die eigene dichterische Kraft zur Gestaltung von Textbüchern fruchtbar zu

machen, wiederholen sich mit Unterbrechungen bis in seine letzten Lebensjahre. Schon hier muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß Mussórgskijs dichterische Veranlagung keineswegs ausreichte, um seine mitunter gigantischen dramatischen Pläne in die Tat umzusetzen. Weder er noch seine nächsten Freunde sind sich über diese Tatsache klar, und so erleben wir das bedrückende Schauspiel, daß er sich fast sein ganzes Leben mit dramatischen Entwürfen herumschlägt und ihrer nicht Herr wird. Nur dort, wo er bereits fertige Dramen vorfindet und diese für seine Musik umgestaltet, beweist er den Instinkt des geborenen Musikdramatikers.

Wir kennen nur Bruchstücke seines Librettos zu »Salambo« und können mit größter Wahrscheinlichkeit vermuten, daß es niemals in abgeschlossener Form vorgelegen hat. Denn Mussórgskij pflegt so zu arbeiten, daß er diejenigen Szenen, die ihn in irgendeiner Weise inhaltlich oder musikalisch reizen, zuerst herausgreift, sie dramatisch zu verarbeiten sucht und sogleich die Musik dazu erfindet, ohne daß ein endgültiges Drama, ja mitunter auch nur ein fertiges Szenarium vorliegt. So verfährt er zu seinem Unheil später bei der Konzeption von »Chowánschtschina« und vom »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«, und nicht anders liegt der Fall mit »Salambo«. Von ihr ist folgende Musik mit dazugehörigem Text auf uns gekommen:

1. Akt. Die Oper beginnt, wie bei Flaubert, mit einem Fest in den Gärten des karthagischen Feldherrn Hamilkar. Erhalten hat sich aber vom ersten Akt nur das »Lied eines jungen Balearen«, der auf einer Tonne sitzt, metallische Becken in den Händen hält und sich singend hin und her wiegt. (Datum: August 1864.)

2. Akt, 2. Bild. Salambo, die jugendlich schöne Tochter Hamilkars, befindet sich allein im Tempel der Liebesgöttin Tanita, zu der sie Gebete emporsendet. Sie bekränzt die Statue der Gottheit, die mit dem heiligen Gewande, dem »Zaimph«, geschmückt ist. Solange dieses den Karthagern erhalten bleibt, ist ihre Macht unbezwingbar. Während Salambo nach Schluß des Gebets einschlummert, treten Priesterinnen auf, die der Göttin eine Hymne singen (Fis-dur-Chor) und dann ebenfalls entschlummern. Nun schleicht der lybische Feldherr Matho, geführt vom Sklaven Spen-

dius, herein, um das heilige Gewand der Göttin zu rauben. In leidenschaftlicher Verzückung wendet er sich Salambo zu, die er liebt. Diese erwacht und beschwört den Räuber, von seinem Vorhaben abzulassen (Duett). Ihre Angstrufe wecken die Priesterinnen. Doch gelingt es Matho, mit dem heiligen Gewande zu entkommen, obgleich die Krieger und Bürger Karthagos in Scharen hereinstürzen. Wirkungsvoll beschließt diese dramatische Volksszene den Akt. (Beendet am 15. Dezember 1863.)

3. Akt, 1. Bild. In der Mitte der Bühne erhebt sich das riesige Standbild des Gottes Moloch, den das Volk verherrlicht. Drei Chöre werden für diese Massenszene aufgeboten, an der sich der Oberpriester mit seinem Gehilfen, die Krieger und das Volk beteiligen. Die Atmosphäre ist von »mystischer Sinnlichkeit« (ein Ausdruck Flauberts) erfüllt. Dem Gotte sollen unschuldige Kinder als Sühnopfer dargebracht werden, damit er Karthago von den Feinden, die es rings bedrängen, befreie. Der Moloch flammt in Rotglut auf. Die Elemente erwidern mit Sturm und Gewitter auf die Klagen der Bevölkerung. Und hier gelingt Mussórgskij eine gesteigerte, elementare Musik. Inmitten der entfesselten Natur tritt Salambo auf und verkündet ihren Entschluß, daß sie ins Lager der feindlichen Lybier, in Mathos Zelt, schleichen würde, um ihm den geraubten »Zaimph« zu entwenden. (Beendet am 10. November 1864.)

3. Akt, 2. Bild. Diese Szene, die offenbar darstellen sollte, wie Salambo — eine zweite Judith — ins Zelt Mathos vordrang und um den Preis ihrer Jungfräulichkeit den »Zaimph« zurückerlangte, hat Mussórgskij nicht komponiert. Und es ist überaus bezeichnend, daß gerade dieser erotische Vorwurf, dem die meisten Künstler vor allem ihre Aufmerksamkeit geschenkt hätten, für unseren Tondichter vermutlich wenig Anziehungskraft besaß.

4. Akt, 1. Bild. Dank dem Verrat des Nubiers Narravas hat Hamilkar die Barbaren besiegt. Wir sehen Matho im Kerker schmachten. Er verwünscht seine Liebe zu Salambo und weiß, daß ihm entsetzliche Foltern und ein qualvoller Tod bevorstehen. Sein lang ausgesponnener Monolog, voll dramatischer Kraft, gehört zu den stärksten Partien der Salambo-Musik. In das Gefängnis treten darauf Priester und Pentarchen und verkünden dem Lybier sein

Todesurteil. (Das Libretto dieses Bildes wurde im Oktober 1863, die Musik dazu am 26. November 1864 beendet.)

4. Akt, 2. Bild. Von dieser letzten Szene der Oper ist nur ein Frauenchor erhalten (Datum: 8. Februar 1866) mit der Randbemerkung: »Die Priesterinnen trösten Salambo und kleiden sie in hochzeitliche Gewänder.« Vermutlich wollte Mussórgskij Salambo eines jähen Todes während ihrer Hochzeit mit Narravas sterben lassen.

Dies der kurze Inhalt. Im Verlauf der Arbeit nimmt der Künstler eine Umbenennung der Oper vor: Aus »Salambo« wird »Der Lybier«. Denn Matho erweist sich schließlich als treibende Hauptperson, während Salambo mehr dekorative Primadonnenfigur bleibt. Nur drei Fragmente dieser Musik erschienen bisher im Druck. Und zwar:

1. Das »Lied des jungen Balearen« aus dem ersten Akt, das viele Jahre als verschollen galt und erst im Jahre 1909 in dem sogenannten »Pariser Mussórgskij-Manuskript« wieder entdeckt wurde. Dieses umfaßt siebzehn Jugendlieder des Komponisten (darunter auch jenes »Lied des Balearen«) und eine zu einem Duett verarbeitete italienische Romanze (»Ogni sabbato avrete il lume acceso« von L. Gordigiani). Aus dem Nachlaß des französischen Musikschriftstellers Ch. Malherbe gelangte die Handschrift in den Besitz der Bibliothek des Pariser Konservatoriums, und 1923 erschienen die siebzehn Gesänge ohne die italienische Romanze im Verlage von Bessel. Das liebenswürdige, aber nicht gerade bedeutende »Lied des Balearen« zeigt italienische Anklänge, und seine leicht exotische Färbung erinnert sonderbarerweise in einigen harmonischen und melodischen Wendungen an die Orientalik von Verdis einige Jahre später entstandener »Aïda«.

2. Der wertvollere »Frauenchor« aus dem letzten Bilde besitzt ebenfalls Andeutungen orientalischen Stils, wie das ja dem Charakter des Stoffes entspricht. Alle Mitglieder des »Mächtigen Häufleins« brachten damals der »östlichen« Musik besonderes Interesse entgegen, und man darf annehmen, daß gerade dieses Moment Mussórgskij mit bestimmt hat, einen solchen Vorwurf zu wählen.

3. Das Gebet der Salambo (2. Akt, 2. Bild) ist im ganzen ziemlich ungleichmäßig geraten, und es gelingt dem Komponisten nur hier und dort, sich über einen konventionellen Durchschnitt zu erheben. Die Phraseologie der »Großen Oper« bleibt vorherrschend. In diese hineingestreut erscheint plötzlich ein schönes, echt russisches Thema (Beispiel 11), das sich im Munde einer Karthagerin allerdings etwas sonderbar ausnimmt, aber zu einer treff-

Beisp. 11.

lichen Steigerung führt. Eine Überraschung bietet der Schluß des Gebets (Des-dur $\frac{4}{4}$ Takt). Hier erklingt nämlich die Musik des sterbenden Zaren aus dem »Borís Godunóff« (Klavierauszug Seite 231, Takt 4). Mit Veränderungen in der Singstimme, im Orchester etwa zwölf Takte lang fast notengetreu. Und nun ergibt sich das Merkwürdige, daß es Mussórgskij gelingt, dieses Salambo-Fragment der Sphäre des Opernhaften zu entreißen und für den »Borís« ins Visionär-Ekstatische zu steigern. Damit sind wir bei einem Verfahren angelangt, das für Mussórgskij grundsätzliche Bedeutung gewinnt.

Er pflegt nämlich die Musik unvollendeter Werke für spätere Arbeiten nutzbar zu machen. Gerade zahlreiche Teile aus »Salambo« werden in dieser Weise verwertet; doch verändert und vertieft, wobei sie sich dem jeweiligen neuen Stoff anpassen und häufig nur noch flüchtig an das Urbild erinnern. In den Zeiten Bachs und Händels war ein derartiges Zurückgreifen auf ältere Entwürfe und ihre Verarbeitung gang und gäbe. Auch Mussórgskij verfügt über seine Skizzen und Entwürfe in freiester Art nach eigenem Gutdünken. So verwendet er den f-moll-Volkschor aus seinem »Ödipus« (1861) am Schluß des zweiten Aktes von »Salambo« zur Charakterisierung der aufgeregten Karthager, denen der Lybier Matho das heilige Gewand geraubt hat. Von hier gelangt die Musik später in die Ballettoper »Mláda« (1872) und sollte sich schließlich in einen Bauernchor im dritten Akt der kleinrussischen Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« verwandeln; wozu es indessen nicht gekommen ist, da dieser dritte Akt nie ge-

schrieben wurde. Aus der Salambo-Musik sind besonders viel Entlehnungen in den »Borís Godunóff« verpflanzt worden. Außer dem bereits erwähnten Beispiel seien noch folgende Fälle angeführt:

In einem Brief an Balákireff vom 20. April 1866 erwähnt Mussórgskij ein »Kriegslied der Lybier« für Männerchor (Handschrift in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums), dessen Hauptthema — nach dem Zeugnis Kórssakoffs — von Mussórgskij einer jüdischen Familie abgelauscht wurde, die mit ihm dasselbe Haus bewohnte. Dies hebräische Thema fand zwiefache Verwendung: im später komponierten Chor »Josua« und in der ersten Hälfte des Duetts zwischen Salambo und Matho, als dieser sich anschickt, den »Zaimph« zu rauben. Und die nun folgenden Verwünschungen Salambos verwandeln sich — gleich der hebräischen Melodie — schließlich in die Musik der aufrührerischen Bauern im letzten Akt des »Borís«, wo es den beiden Jesuitenpatern an den Kragen geht (Klavierauszug Seite 272, Takt 2). Erstaunlich, wie Mussórgskij neben einer kaum merklichen Veränderung der melodischen Linienführung fast ausschließlich durch den Zusatz äußerst charakteristischer neuer Harmonien nicht nur eine großartige Wirkung im »Borís« erzielt, sondern auch das typisch exotische Motiv in ein russisch klingendes umbiegt.

Solche Art der Umschmelzung eines primitiven musikalischen Einfalls durch Verwendung in einem späteren Werk beleuchtet aufs schärfste Mussórgskijs Arbeitsmethode. In derselben Weise steigert er die Themen der Priesterchöre bei Beginn der Molochszene (im 1. Bild des 3. Aktes) zum hinreißenden es-moll-Arioso im Monolog des Zaren (Klavierauszug Seite 111, vorletzter Takt). Und wenn nach dem Selbstgespräch Mathos (im 4. Akt) die Priester eintreten, um ihm das Todesurteil zu verkünden, so erklingt die Musik der »Bojarenduma« aus dem »Borís«. Das ist allerdings nicht so verwunderlich. Denn in »Salambo« handelt es sich um die Verurteilung Mathos, in der »Bojarenduma« aber um die des Usurpators Dimítrij. Daher die gleiche Musik. Schließlich: einige melodische Wendungen des Duetts zwischen Dimítrij und Marina und Keime zum Triumphmarsch des Dimítrij sind ebenfalls in den Salambo-Skizzen nachweisbar.

Doch nicht nur dies. Die Musik zu der afrikanischen Oper verwertet ihrerseits — außer dem erwähnten Ödipus-Chor — an zwei Stellen (beim Schluß der Molochszene und im Monolog Mathos) die Melodie des »Intermezzo in modo classico« vom Jahre 1861. So ergeben sich bezeichnende Wechselwirkungen der einzelnen Werke Mussórgskijs untereinander; Beziehungen, die nicht immer leicht aufspürbar sind.

Unter den nicht veröffentlichten Teilen der Salambo-Skizzen überragen zwei alle übrigen an Bedeutung. Zunächst die bereits erwähnte elementare Sturm- und Gewittermusik in der Molochszene (3. Akt, 1. Bild), die thematisch an die Entwürfe zur »Nacht auf dem Kahlenberge« anklingt, die allerdings auch den damaligen Stand des technischen Unvermögens Mussórgskijs deutlich offenbart. Dann der ebenfalls schon beschriebene Monolog Mathos (im 4. Akt), dessen Musik in anderen Werken kaum Verwendung fand; abgesehen von jener kurzen Episode, wo das Schreckensmotiv des dem Wahnsinn verfallenden Borís auftaucht (Klavierauszug Seite 115, Takt 7).

* * *

Überblicken wir die Salambo-Entwürfe, so lassen sich etwa folgende Merkmale feststellen: Der zu Beginn der Arbeit vierundzwanzigjährige Mussórgskij bewältigt noch keineswegs die selbstgestellten Probleme. Er erstrebt ein Bühnenwerk großen Stils, wozu die handwerklichen Voraussetzungen ihm vorderhand fehlen. Beim Entwurf des Librettos greift er zu Versen verschiedener russischer Lyriker, wie Maíkoff, Shukówskij, Poleshájeff, die an geeigneten Stellen Verwendung finden. So macht der eingekerkerte Matho seinem Herzen mit den Worten eines tiefgefühlten Gedichts von Poleshájeff Luft, und für seine Verurteilung durch die eintretenden Priester benutzt Mussórgskij Teile aus Maíkoffs »Legende vom Konstanzer Konzil«, wo von der Verdammung des Johann Hus die Rede ist. Schon in diesem Werk strebt der Tondichter dem Stil des »Musikdramas« zu. Die Nummernoper mit herausgestellten Arien und Ensemblestücken wird vermieden, so daß sich ein ununterbrochener Fluß der Musik

ohne einschneidende Kadenzen ergibt. Somit darf dieser Versuch als erste Pionierarbeit auf dem Gebiet des russischen »Musikdramas« gelten. Erst einige Jahre später folgt Dargomuíshskij mit seinem »Steinernen Gast« (1868). Trotzdem bewegt sich die musikalische Ausdrucksart in »Salambo« noch ganz im Gleise der »Großen Oper«, und es gelingt Mussórgskij dieses Mal noch nicht, die überlieferte Tradition zu brechen. Matho und Salambo sind nicht Personen von Fleisch und Blut, sondern idealisierte Schemen, denen die romantisch-konventionelle Musik unbestimmten Gepräges kein ausgesprochenes Profil verleiht. Jedenfalls ist der Komponist hier noch weit von der musikalischen Charakterisierungskunst seiner späteren Jahre entfernt. Doch wird ein aufmerksames Auge unter den vielen Skizzen schon allerhand Ansätze entdecken, die auf den künftigen Schöpfer des »Borís« hinweisen. Und die Verpflanzung mancher Teile aus »Salambo« in jenes Musikdrama — wenn auch in veränderter Form — deckt offenkundig die bereits vorhandenen keimfähigen Elemente auf.

Im tiefsten Grunde aber kommt es Mussórgskij im Salambo-Stoff keineswegs auf die Einzelpersonen, sondern auf die Massenauftritte an und namentlich auf Herausarbeitung der »Urkraft« des Volkes. Hier packt er dieses Problem, das ihn sein ganzes Leben beschäftigen sollte, zum erstenmal an. Es reizt ihn, die entfesselten Volksleidenschaften darzustellen, und schon hier gelingen ihm groß angelegte Chöre, die die Revolutionsszenen des »Borís« vorausahnen lassen. So entstehen in »Salambo« zunächst jene Akte, wo Mussórgskijs Kraft sich in Volksauftritten austoben konnte. Zwar noch durch unsicheres Suchen und Vortasten, aber das Ziel steht bereits deutlich vor Augen.

Doch erweist sich der afrikanische Stoff und Mussórgskijs Unkenntnis seines Milieus als hinderlich. Das orientalische Kolorit mag ihn wohl angelockt haben, in seiner Musik aber gelingt ihm kein ausgesprochen exotischer Stil. Was Verdi in seiner »Aïda« erreicht: die überzeugende Charakterisierung östlichen Volkstums, bleibt Mussórgskij noch versagt. Nur eine restlose Verschmelzung russischer und morgenländischer Elemente hätte ein befriedigendes Resultat für ihn ergeben können. Dazu ist sein selbständiges Musikempfinden, sein persönlicher Stil um diese Zeit

noch nicht genügend gefestigt, abgesehen von dem bereits erwähnten Mangel ausreichender technischer Vorkenntnisse.

Zu solcher Einsicht gelangt er allmählich während der Entstehung des Werkes, die sich mit Unterbrechungen zweieinhalb Jahre hinzieht. Seine letzten Skizzen stammen aus dem Frühsommer 1866. Dann bricht er die Komposition halbfertig für immer ab. »Ein schönes Karthago wäre das geworden,« ruft er später aus und deutet damit an, daß er damals nicht imstande war, das Kolorit jener ihm so fremden Welt zu treffen. Doch hat Mussórgskij die Arbeit nicht umsonst geschaffen. Durch sie mußte er hindurch, um seine Kräfte zu prüfen und neue musikalische Gebiete zu beackern. Nur so konnte eine Saat aufgehen, die ihn auf gezacktem Wege zu den Höhenleistungen seiner reifen Werke führen sollte.

Das gesamte Salambo-Material in Mussórgskijs sauberer, fast pedantisch abgezirkelter Schreibweise befindet sich in der Öffentlichen Bibliothek und in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád. Es wäre dringend zu wünschen, daß die noch nicht veröffentlichten Fragmente — es ist der weitaus größere Teil — recht bald im Druck erscheinen, um Zeugnis abzulegen von den in ihnen enthaltenen musikalischen Reizen.

## DIE HEIRAT

### (11. Juni bis 8. Juli 1868)

Ganz neuen Problemen wendet sich Mussórgskij in diesem musikalischen Lustspiel zu, das Gógols gleichnamige Komödie ohne die geringsten textlichen Veränderungen übernimmt. Darin geht er über Dargomuíshskij hinaus; denn hier handelt es sich um Prosadialog, während jener im »Steinernen Gast« Púschkins Verse vertonte, deren gleichmäßige Metren sich der musikalischen Rhythmik immerhin eher anpassen als Prosasätze. Gógols etwas skizzenhafte »Heirat« schildert mit köstlichem Humor das Milieu des russischen Kleinbürgertums. Allerdings geht der Dichter den Dingen nicht auf den Grund und gleitet mit sprudelnder Lebhaftigkeit und witzigem Geistreichtum über die Probleme hinweg.

Erst im hinreißenden »Revisor« gelingt ihm ein einzigartiger Lustspielton, der in die Tiefen menschlichen Getriebes hinableuchtet und hier und dort blitzartig den tragischen Unterton der komischen Begebenheiten aufdeckt. Gleichwohl steht die unmittelbare Wirkung der humoristischen Szenen der »Heirat« denen des »Revisor« nur wenig nach.

Der vertrocknete, unansehnliche, stumpfe Staatsbeamte Podkoléssin — die »Karikatur« eines Menschen — will heiraten und zieht seinen flegelhaften und gänzlich verständnislosen Diener Stepán ins Vertrauen. Da öffnet sich die Tür, und herein wirbelt die groteske Heiratsvermittlerin Fjókla (Thekla). Seit drei Monaten bietet sie dem unschlüssigen Beamten eine nicht mehr ganz junge Dame für die Ehe an und sucht deren angebliche Reize und zu erwartende Mitgift in schillernden Farben herauszustreichen. Um ihn zur Eile anzutreiben, weist sie auf sein beginnendes Alter und einige bereits graue Haare hin, so daß er außer Fassung gerät und ins anstoßende Gemach an einen Spiegel eilt. In diesem Augenblick stürzt sein quecksilbriger Freund Kotschkarjóff ins Zimmer und stößt unerwartet auf Fjókla, in der er jene Vermittlerin erkennt, die ihm selbst zu einer unliebsamen Frau verholfen hat. Wütend fährt er sie an und beschließt, sich an ihr zu rächen. Und nun ergibt sich eine ergötzliche Szene, in der Kotschkarjóff alle Einzelheiten und die Adresse der in Aussicht genommenen Braut aus Fjókla herauslockt, um sie dann brutal vor die Tür zu setzen und selbst die weitere Rolle des Vermittlers zu übernehmen. Mit einer Flut von Schimpfworten verzieht sich der gefoppte alte Drache. Die Freunde sind allein, worauf der mit einer unliebsamen Frau behaftete Kotschkarjóff sich den gewissenlosen Spaß erlaubt, auch dem Freunde eine solche anzudrehen. Nur mit Mühe und allerhand Listen gelingt es seiner Überredungskunst, dem Unschlüssigen alle Annehmlichkeiten einer Ehe vorzugaukeln und ihn dahin zu bringen, daß sie sich gemeinsam aufmachen, um die Braut in Augenschein zu nehmen. Damit schließt Mussórgskijs Fragment.

Der weitere Verlauf des Stückes spielt sich in der Wohnung der Braut ab, wo nacheinander verschiedene lächerliche Freier antreten, die aber dank der Gewandtheit Kotschkarjóffs zu-

gunsten seines völlig eingeschüchterten Freundes aus dem Felde geschlagen werden. Voller Schrecken erkennt dieser die ihm drohende Gefahr sofortiger Eheschließung. Der hierzu bestellte Priester kann jeden Augenblick erscheinen. Draußen vor der Tür sitzt die von neuem aufgetauchte Fjókla als Aufpasserin. Da rafft Podkoléssin — einen Augenblick allein gelassen — sich zum erstenmal in seinem Leben zu einer Tat auf, wählt das bessere Teil der Tapferkeit und springt aus dem Fenster, um unter Zurücklassung von Hut und Mantel nach Hause zu flüchten.

Dies der Inhalt des Stückes, von dem Mussórgskij leider nur die vier ersten Szenen des ersten Aufzuges komponiert hat. Über einige Einzelheiten seiner Arbeitsweise war im biographischen Abschnitt bereits die Rede (Seite 72—74). Die Musik zeichnet sich durch eine sehr einfache Faktur aus. Es gibt viel Unisonostellen, viel Oktavengänge und Terzenpassagen. An vereinzelten Akkorden und vereinzelten Motiven herrscht kein Mangel. Der zusammenhängende Fluß der Musik wird immer wieder unterbrochen. Das Ganze erscheint gewissermaßen als ein Versuch im großen Stil, das »Recitativo accompagnato« der alten Oper für neuzeitliche Bestrebungen fruchtbar zu machen. Es ist aber kaum anzunehmen, daß Mussórgskij während der Arbeit sich dessen bewußt war. Intuitiv verfolgt er bestimmte Ziele, und späteren Generationen bleibt es vorbehalten, seinen Entdeckungen den gebührenden Platz in der Musikgeschichte zuzuweisen.

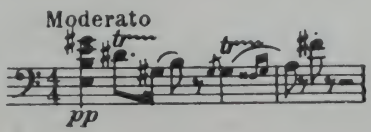
Es liegt auf der Hand, daß dem Prosadialog Gógols nicht anders als mit Hilfe des Rezitativs beizukommen ist, das Mussórgskij in außerordentlicher, kaum dagewesener Art beherrscht. Den geringsten Intonationsschwankungen der Rede geht er nach und sucht betonte und unbetonte Silben, betonte und unbetonte Satzteile mit solcher Sorgfalt und Feinfühligkeit musikalisch nachzuzeichnen, wie das vor ihm unbekannt war. Über Fragen dieser Art gibt er in seinen Briefen an Cui vom 3. Juli 1868 und an Kórssakoff vom 30. Juli und 15. August 1868 höchst fesselnde Aufschlüsse.

Hier darf an Wagner erinnert werden, der ähnliche Grundsätze einer sinngemäßen musikalischen Deklamation aufstellte, die z. B. Schumann häufig vernachlässigt hatte. Und wenn Wagner für betonte Silben längere Notenwerte, für unbetonte Silben

kürzere Notenwerte verlangt, so denkt er dabei vor allem auch an die Verdeutlichung der Textworte. Dies nun führt bei ihm gelegentlich zum entgegengesetzten Extrem, indem betonte Silben nicht selten so lange in der Singstimme ausgehalten werden, daß der Text durch eine solche musikalische Überbetonung unverständlich wird. Diese Eigentümlichkeit Wagnerscher Deklamation hat ihre zwei Seiten und entsteht durch das Streben nach großen Gesangsbogen, wobei die meist auf hohen Tönen verweilende Singstimme das sinfonisch musizierende Orchester überstrahlt. Sehr angebracht und bezeichnend erscheint dieses Verfahren bei den lang ausgehaltenen Tönen der Wacht haltenden Brangäne im zweiten Akt des »Tristan«, wo es auf Deutlichkeit der Textworte nicht ankommt, sondern auf den Charakter der ganzen Situation. Immerhin sind an anderen Stellen Wagnerscher Werke solche musikalische Überbetonungen nicht unbedenklich, und es will mir scheinen, als ob manche seiner Nachfolger noch mehr in dieses Extrem verfallen sind, das ursprünglich einer Reaktion gegen Vernachlässigung der musikalischen Deklamation ihre Entstehung verdankte.

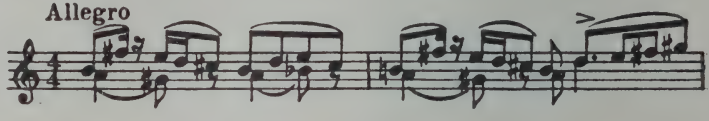
Mussórgskij gerät nie in dieses Extrem. Schon deswegen nicht, weil es bei ihm sinfonische Untermalungen der Singstimme garnicht gibt. Und auch weil ihm jene Art von Pathos fehlt, das unwillkürlich durch derartige langgedehnte Gesangstöne entsteht. Ebenso würde man nach Leitmotiven in der »Heirat« vergeblich Ausschau halten. Jedenfalls nicht nach solchen, die wie bei Wagner mit unterstrichener Prägnanz sich im Verlauf der Handlung den einzelnen Personen an die Fersen heften und den Zuhörer veranlassen, nach Ablauf des einen Motivs sich unverzüglich auf das Eintreten des nächsten einzustellen. Wohl aber gibt es in der »Heirat« vereinzelte Themen, die der sehr gelegentlichen Charakterisierung verschiedener Personen dienen und meist in leicht veränderter Form auftauchen. Zwei von ihnen seien hier angeführt. Das eine (Beispiel 12) — dem Subalternbeamten Podko-

Beisp. 12.
El. A. Seite 8



léssin gewidmet — erwähnt Mussórgskij in seinem Brief an Cui vom 3. Juli 1868 und nennt es »das Fragment eines Themas«. Vollständig soll es erst im letzten Akt im Augenblick der formellen Brautwerbung erscheinen. Das andere (Beispiel 13) taucht mehr-

Beisp. 13.
Kl. A. Seite 19




mals auf (jedesmal verändert!), um das gezierte Wesen der Heiratsvermittlerin zum Ausdruck zu bringen. Die »Farbtupfenakkorde«, die Kórssakoff als »Scheußlichkeiten« bezeichnete, wurden bereits in der Einleitung (Seite 20) erwähnt.

Betrachtet man die »Heirat« als Ganzes, so gelangt man zu dem Schluß, daß Mussórgskij mit diesem Versuch einen seiner kühnsten Vorstöße in musikalisches Neuland unternommen hat. Nirgends steht er den »unromantischen«, »unsinnlichen« Musikbestrebungen unserer Zeit so nahe wie hier. Bald aber fühlt er — zunächst wohl mehr instinktiv als bewußt —, daß er in eine unfruchtbare Richtung, gewissermaßen in eine Sackgasse geraten ist. Nicht als ob er — wie Kórssakoff im Vorwort des Klavierauszuges der »Heirat« zu Unrecht meint — vor seinen Tupfenakkorden oder vor irgendwelchen Kühnheiten solchen Unternehmens später zurückschreckt. Sondern es ist der eigenartige Musikstil der »Heirat«, den er in seinen nachfolgenden Werken, im »Borís« und im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«, nicht weiter fortsetzt. In der »Heirat« öffnet er dem »musikalischen Humor« noch wenig Raum. Meist bietet er »musikalischen Witz«, d. h. unmittelbarste Übertragung des Wortsinnes in Musik. Also: Illustrierung des Textes durch musikalische Nachahmung; eine einseitige Betonung des »musikalischen Realismus«; geradezu ein Grenzfall des Realismus; ein Verfolgen seiner Bestrebungen bis zum äußersten Extrem. Ganz ohne Romantik, ohne Sinnlichkeit, ohne Farbigkeit. Ein unausgesetztes Rezitativ. Aber mit heißestem Bemühen und nur gelegentlichen Ansätzen, die einzelnen Personen musikalisch zu profilieren. Das Gegenteil der Salambo-Musik und des Stiles der »Großen Oper«. Und mit nur

wenig nationalen Anklängen, die in einer russischen Komödie nahegelegen hätten. Also gewissermaßen unbewußt internationale Musikbestrebungen, denen unsere heutige Zeit bewußt nachgeht. Mussórgskij aber verfällt instinktiv darauf und wendet sich ebenso instinktiv wieder davon ab, weil ihm dieser Stil nicht genügt. Erst einige Jahre später wird er sich über die Motive klar, die ihn zur Abkehr veranlaßten (vgl. den Brief an A. Púrgold vom 3. Januar 1872). Diese »Opéra dialogué« — wie er sie nennt — war ihm zu eng gedanklich, vor allem zu wenig national geraten. Es fehlte der breite Nährboden »Mütterchen Rußlands«.

Bedeutet die Salambo-Musik in Mussórgskijs Opernschaffen das eine Extrem, so verfällt er mit seiner »Heirat« in das andere. Dem allzu großen Pendelausschlag nach der einen Richtung mußte ein ebenso starker nach der anderen folgen. Der Ausgleich gelingt erst im »Borís«, der gewissermaßen eine Diagonale darstellt, entstanden durch das Aufeinanderprallen jener beiden richtunggebenden extremen Kräfte.

Selbst im Vergleich zu Dargomuíshskijs gewiß nicht zahmem »Steinernen Gast« erweist sich die »Heirat« als ein noch weiter dem Radikalen zugewandter Schritt. Ihrem nervösen, kapriziösen, abwechslungsreichen Rezitativstil steht dort eine viel größere Einförmigkeit gegenüber, und ihre Musik paßt sich in noch höherem Maße den Wortakzenten an, als dies bei Dargomuíshskij der Fall ist. Schon das äußere Notenbild der beiden Klavierauszüge deckt diesen Unterschied auf den ersten Blick auf. Auch in rhythmischer Beziehung offenbart Mussórgskij eine ungleich stärkere Differenziertheit: die viel häufigere Verwendung von Triolen in der Deklamation und den wiederholten Taktwechsel, den Rímskij-Kórssakoff in seiner Ausgabe allerdings gemildert hat. Zudem weisen Dargomuíshskijs recht primitive Harmonien kaum in die Zukunft. Andererseits geht der ältere Meister bedeutend mehr auf melodische Wirkungen in der Singstimme aus als Mussórgskij, und dann und wann (z. B. Klavierauszug Seite 102 und 103) kommt es bei ihm sogar zu ausgesprochen lyrischen Partien, zur Betonung des Gefühlsmäßigen. Dieses Moment findet allerdings im Don-Juan-Stoff mit seinem tragischen Unterton seine

Begründung, während die leicht geschürzte »Heirat« keine Möglichkeit zur Entfaltung lyrisch-musikalischer Episoden bietet.

Im ganzen ist in Dargomuíshskijs Musik hier und dort eine wenn auch geringe Dosis sinnlichen Einschlages bemerkbar, die der Atmosphäre des Don-Juan-Dramas immerhin noch viel zu wenig gerecht wird. In der »Heirat« aber fehlt der Musik das sinnliche Element fast gänzlich. Dafür fesselt in ihr die vollkommene Umwandlung der Gógolschen Redeweise in eine expressive musikalische Diktion, jedoch ohne daß in der Führung der Singstimme irgendwelche plastische Melodiebildungen erstrebt würden. Gerade dies versuchte Dargomuíshskij unentwegt mit seinem »melodischen Rezitativ«, zu dem Mussórgskij in seinen späteren Musikdramen zurückkehrt. Und gerade hierin äußert sich der fühlbarste Unterschied dieser beiden stilistischen Zwillingsopern.

Mussórgskij bezeichnet sein musikalisches Lustspiel als »Versuch einer dramatischen Musik in Prosa« und widmet das Fragment einige Jahre darauf seinem liebsten Freunde Stássoff mit folgenden launigen Worten auf dem Titelblatt:

»Das Eigentum an meiner Gesellenarbeit vermache ich für immer und ewig meinem teuren Wladímir Wassíljewitsch Stássoff an seinem Geburtstag, dem 2. Januar 1873, Modést Mussurjánin, alias Mussórgskij. So bekräftigt mit einem Gänsekiel in der Wohnung Stássoffs, in Gegenwart sich drängender Scharen von Gästen. Der nämliche Mussórgskij.«

Am Morgen desselben Tages hatte er Stássoff das Manuskript zusammen mit einem aufschlußreichen Bekenntnisbrief (vgl. Seite 315) übersandt, der Zeugnis ablegt von dem innigen Freundschaftsbund der beiden und deutlich aufzeigt, welchen Wert Mussórgskij seiner »Gesellenarbeit« und deren »musikalischen Frechheiten« beimaß.

Stássoff vermachte das Manuskript später der Handschriftenabteilung der Öffentlichen Bibliothek in Petersburg. Und als nach Mussórgskijs Tode Rímskij-Kórssakoff dessen Werke herauszugeben begann, versuchte Stássoff zu Anfang unseres Jahrhunderts, auch die Drucklegung der »Heirat« zu erwirken. Doch sträubte sich Kórssakoff lange dagegen, wie Ígor Gléboff in seiner geistvollen kleinen Mussórgskij-Broschüre berichtet. Erst 1906

kam es in der Wohnung Kórssakoffs zu einer häuslichen Vorführung der »Heirat«, wobei — nach Kórssakoffs Zeugnis (siehe seine »Chronik«) — »das ans Tageslicht gezogene Werk alle Anwesenden durch seine geistreichen Einfälle verbunden mit einer gewissen absichtlichen Antimusikalität in Erstaunen setzte«. Immerhin wurde beschlossen, das Fragment zu veröffentlichen. Mit gewohnter Energie setzte Kórssakoff sich an die Arbeit und redigierte den Klavierauszug, der 1908 bei Bessel erschien. Dieses Mal enthielt er sich glücklicherweise einer Überarbeitung, und an den wenigen Stellen, wo er glaubte, Mussórgskijs Kühnheiten glätten zu müssen, führt er nebenbei noch die Originalfassung jedesmal mit größter Genauigkeit an. Auch die Instrumentierung des Werkes nahm er in Angriff, wovon jedoch nur 12 Seiten zustande kamen, da der Tod seinem hingebungsvollen Eifer ein Ziel setzte.

Bühnenaufführungen der Mussórgskijschen »Komödie« wird immer der Charakter des Experiments anhaften, weil kein Theater ein Fragment dauernd seinem Spielplan einzuverleiben vermag. Das beweist auch die Geschichte der bisherigen öffentlichen Vorführungen dieses Torsos. Eine solche fand erstmalig — noch mit Klavierbegleitung — am 19. März 1909 in Petersburg statt. Eine zweite ebenfalls in Petersburg — im Theater »Musikalisches Drama« — am 13. Oktober 1917; und zwar zusammengekoppelt mit der Cuischen Bearbeitung des »Jahrmarkts von Ssorotschínzy«; dieses Mal mit Orchester, in der Instrumentierung eines Schülers des Petersburger Konservatoriums. Auch Maurice Ravel instrumentierte später die »Heirat«, doch machte sich bisher noch kein Theater diese Fassung zunutze. Und im April 1923 kam es in Paris zu einigen halböffentlichen Aufführungen, die viel Begeisterung erweckten.

Damit erschöpften sich die bisherigen Wiederbelebungsversuche. Ewig schade, daß Mussórgskij seinen »Versuch einer dramatischen Musik in Prosa« nicht beendete. Die Fortführung seiner Ideen mit anderen musikalischen Mitteln und gesteigerter Meisterschaft unternahm er später im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«. Und es war sein Verhängnis, daß er auch diese zweite Komödie mit ihrer hinreißenden und farbigen Lustspielmusik nicht zum Abschluß bringen konnte.

## BORÍS GODUNÓFF

(Herbst 1868 bis Sommer 1872)

Da dies »musikalische Volksdrama« — wie Mussórgskij es nennt — nicht nur sein bedeutendstes Werk ist, sondern überhaupt den Höhepunkt dessen darstellt, was die russische Musik bis auf den heutigen Tag hervorgebracht hat, so erscheint eine ausführlichere Würdigung gerechtfertigt. Púschkin schrieb seine »dramatische Chronik« vom »Zaren Borís und Grischka Otrépjeff« im Jahre 1825 und entnahm den Stoff der »Geschichte des russischen Reiches« von Karamsín. Diesem phantasievollen Geschichtschreiber, der als erster den Versuch wagte, die Geschicke Rußlands im großen Stil zu beschreiben, kam es weniger auf historische Treue, als auf einen hinreißenden Gesamteindruck an. Die neuere russische Geschichtsforschung hat ihn in vielen Dingen widerlegt. Nach Karamsín, dem Púschkin sich aufs engste anschloß, trugen die Begebenheiten des Dramas sich folgendermaßen zu:

Der kluge und intrigante Bojár Borís Godunóff, Günstling des Zaren Iwán des Schrecklichen, strebt nach der Macht. Er erreicht es, daß seine Schwester Iwáns ältesten Sohn heiratet, der bald darauf nach dem Tode des Vaters als Zar Fjódor den Thron besteigt. Diesen schwachsinnigen, frömmelnden, kinderlosen Fürsten beherrscht Godunóff vollkommen, so daß er eigentlich schon jetzt regiert. Um sich aber die Krone zu sichern, sendet er Häscher aus, die Fjódors jungen Stiefbruder Dimítrij (Demetrius), den letzten Sproß des Rúrikgeschlechtes, umbringen. Der Plan gelingt. Als Zar Fjódor 1598 stirbt, besteigt Borís den Thron. Hier setzt Púschkins und ebenso Mussórgskijs Drama ein. Sieben Jahre herrscht Godunóff über Rußland. Doch verfolgt ihn das Unglück, und sein schlechtes Gewissen foltert ihn. Hungersnot, Krankheiten brechen über das Land herein. Volk und Bojaren sind unzufrieden. Da macht sich ein junger Mönch des Tschúdoff-Klosters Grigórij Otrépjeff die Volksstimmung zunutze, entflieht nach Polen und gibt sich dort als Zar Dimítrij aus, der den Häschern Godunóffs früher angeblich entwischt wäre. Der Augenblick ist günstig gewählt. In Polen findet er Anklang. Mit Freuden er-

greift man dort die Gelegenheit, sich in die Geschicke Rußlands einzumischen. Bald ist ein Heer ausgerüstet, das die russische Grenze überschreitet. Doch trifft Grigórij, der sich jetzt Zar Dimítrij nennt, auf unerwarteten Widerstand, und Godunóffs Feldherr Basmánoff bringt ihm sogar eine schwere Niederlage bei. Da stirbt Borís plötzlich (1605). Schnell ändert sich das Bild. Die Truppen gehen zu Dimítrij über, der als Zar in Moskau einzieht und Borís' Sohn Fjódor hinrichten läßt. Doch schon im nächsten Jahr wird er selbst vom Thron gestürzt. Noch weitere sieben Jahre dauern diese »Wirren«, während welcher unter anderen auch der in Mussórgskijs Oper so scharf gezeichnete Bojár Schuískij für kurze Zeit den Zarenthron besteigt. Erst 1613 kommt es zur Wahl des neuen Herrschers Michael Románoff und damit zur Begründung der bekannten Dynastie.

Diese Geschehnisse einer der wechselvollsten Epochen der neueren Geschichte dramatisiert Púschkin und reiht 24 locker gefügte Szenen aneinander. Er selbst gesteht später, daß er sich den farbigen Stil Shakespeares zum Vorbild nahm und seine Sprache an alten russischen Chroniken jener Zeit geschult habe. Und man hat auch schon Teile aus dem »Borís« mit solchen aus den Shakespeareschen Königsdramen verglichen. Zum Beispiel die Zarenwahl des Borís mit der Erwählung des Herzogs von Gloster in Richard III. (3. Akt, 7. Szene); den Monolog des Borís mit demjenigen Heinrichs V. (4. Akt, 1. Szene) und besonders die Ermahnungen des sterbenden Borís an seinen Sohn Fjódor mit der Szene zwischen Heinrich IV. und dem Herzog von Wales (Heinrich IV., 2. Teil, letzte Szene des 4. Aktes).

Im Gegensatz zu Shakespeare aber, dessen Werke gerade auf der Bühne ihre unverwüstliche Lebenskraft offenbaren, bleibt Púschkins kühn entworfener »Borís Godunóff« in erster Linie doch ein Lesedrama. Das zeigt schon die Tatsache, daß es in den hundert Jahren seines Bestehens in Rußland fast niemals aufgeführt wurde, und seine chronikartig aneinandergefügten Szenen schließen sich nicht zu einer abgerundeten Tragödie zusammen. Doch wird seine edel gemeißelte Sprache, die in russischen Bühnendichtungen Epoche machte, stets Bewunderung hervorrufen.

Für Mussórgskij bestand nun die gewiß nicht leichte Aufgabe darin, dieses Lesedrama zu einem lebensfähigen Theaterstück und noch dazu für die besonderen Bedürfnisse der Musik umzugestalten. Ihm, dem geborenen Musikdramatiker, gelingt eine erstaunliche Umformung, und man spürt förmlich, wie ihm bei allen Veränderungen stets die Wirkung der Szene vor Augen schwebt. So läßt er den Zuhörer die furchtbaren Gewissensqualen des Borís in den großen, zu Halluzinationen und Wahnsinn gesteigerten Auftritten unmittelbar miterleben, während Púschkin andere darüber erzählen läßt. Auch legt er die einzelnen Szenen so an, daß sich die meisten unter ihnen von unscheinbaren Anfängen zu einem meist gewaltig gesteigerten inneren oder äußeren dramatischen Crescendo entwickeln. Schließlich erfahren auch die komischen Elemente eine nicht unwesentliche Verstärkung.

Doch vermag auch er nicht, aus den ganz offenbaren Mängeln der Púschkinschen Anlage eine straff geführte Handlung herauszuschälen. Nur seine Musik kann demjenigen, der sich restlos von ihr in Fesseln schlagen läßt, über die Unausgeglichenheit des Textes hinweghelfen. Die Tatsache bleibt bestehen, daß die neun Bilder, die sich schließlich als Endresultat bei Mussórgskij ergaben, nach Gutdünken durch weitere hätten vermehrt werden können. Es fehlt also durchaus die geschlossene Abrundung. Zweimal macht der Tondichter Anläufe, des Stoffes Herr zu werden, wodurch die beiden Fassungen des »Ur-Boríss« und des »Original-Boríss« (gedruckt 1875) entstehen. Letzterer so genannt zum Unterschied von der heute allgemein gebräuchlichen Kórssakoffschen Bearbeitung.

### *Der »Ur-Boríss«*

(Herbst 1868 bis Sommer 1870)

Das vollständig erhaltene Libretto von der Hand Mussórgskijs wird in der Öffentlichen Bibliothek Leningráds aufbewahrt und lehnt sich — im Gegensatz zu der späteren Fassung — ziemlich eng an das Púschkinsche Drama und dessen Wortlaut an. Hier wagt es Mussórgskij noch nicht, eigene Szenen zu entwerfen.

Sondern er beschränkt sich im allgemeinen auf Zusammenziehung, Kürzung und kleine Veränderungen der dichterischen Vorlage. Von der Musik dieser Fassung sind nur Bruchstücke auf uns gekommen, weil der Komponist wesentliche Bestandteile für die zweite Bearbeitung — den »Original-Borís« — verwandte. Doch läßt sich die Musik der Urfassung, die aus sieben Bildern bestand, vollständig rekonstruieren:

1. Die Szene im Klosterhof, die aber nicht — wie später — bereits mit dem Pilgerchor schließt, sondern darüber hinaus mit Ausrufen des Volkes über diese »Männer Gottes« und der Verordnung des Polizeioffiziers, das Volk möge sich am nächsten Morgen im Kreml versammeln, um dort »auf Befehl« den noch schwankenden Borís um Übernahme der Zarenkrone anzuflehen.

2. Die Krönungsszene wird ohne Änderungen in die spätere Fassung übernommen (beendet am 30. September 1869).

3. Die Szene in der Klosterzelle enthält im Vergleich zu ihrer späteren Gestaltung einen Zusatz: die Erzählung Pímens von der Ermordung des kleinen Dimítrij (beendet am 3. Dezember 1868).

4. Die Wirtshausszene entspricht der gedruckten Fassung, bis auf das nachher hinzugefügte Eingangslied der Schenkwirtin vom Enterich.

5. Die Szene im Kremlgemach schließt sich mit wenigen Veränderungen ganz eng der Púschkinschen Vorlage an und enthält in der Musik — im Vergleich zu später — wesentliche Abweichungen. In den Monologen des Borís spielt das Motiv seiner Qualen (Beispiel 14) — fast in der Art eines Leitmotivs — eine große Rolle, während es in der zweiten Fassung fast ganz verschwindet (beendet am 19. Oktober 1869).

Beisp. 14.

6. Die Szene auf dem »Roten Platz« vor der Basilius-Kathedrale hält sich mit einigen Erweiterungen genau an Púschkins Text und fällt in der gedruckten Fassung ganz weg. Nur die Figur des Schwachsinnigen und sein kleiner Auftritt mit

den Knaben wird später in den »Revolutionsakt« übernommen (beendet am 21./22. Mai 1869). Zum erstenmal veröffentlicht als Beilage von Riesemanns Mussórgskij-Biographie.

7. Die Bojárenduma und der Tod des Borís; diese Szene entspricht fast vollkommen der späteren Redaktion (beendet am 15. Dezember 1869).

Man beachte, daß der »Ur-Borís« noch mit dem Tode des Zaren schließt. Die Instrumentation dieser Fassung beendet Mussórgskij im Sommer 1870 und reicht die Partitur der Kaiserlichen Theaterdirektion sogleich zur Prüfung ein. In seinem Brief an Kórssakoff vom 23. Juli 1870 finden sich Angaben darüber. Das Prüfungskomitee besteht aus dem Opernkapellmeister Napráwnik — einem Tschechen —, den beiden Dirigenten des französischen und deutschen Dramas Manjean und Bötz und dem Kontrabassisten Ferrero. Diese Herren, unter denen sich kein Russe befindet, verwerfen das Werk. Man stößt sich an allerhand vorhandenen und nicht vorhandenen Mängeln und beweist vollkommene Verständnislosigkeit. So macht man dem Autor das Fehlen einer hervortretenden Frauenrolle zum Vorwurf; und ebenso das völlige Zurücktreten der Einzelpersonen gegenüber den Massenszenen. Allerdings gab es in dieser Lesart noch keinen Polenakt, folglich auch nicht die Partie der Marína. Der Kontrabassist aber gerät über die Dreistigkeit des Komponisten aus dem Häuschen, weil er das zweite Lied des Warlaám — ungeheuerlicherweise! — von geteilten Kontrabässen mit chromatischen Terzenfolgen begleiten läßt.

Verärgert zieht Mussórgskij seine Partitur zurück. Den wenigsten bedeutenden Opernkomponisten ist es anfangs anders gegangen. In diesem Fall aber hatte das an sich verständnislose Verdikt eine gute Wirkung. Auch die Freunde Mussórgskijs — an ihrer Spitze Stássoff — haben an dem Werk manches auszusetzen und veranlassen den Tondichter zu einer Umarbeitung. Nach anfänglichem Sträuben macht dieser sich auch wirklich erneut an die Arbeit. Maßgebend dafür ist — wie Andreas Rímskij-Kórssakoff sehr feinsinnig bemerkt — auch der innere Schaffensdrang. Mussórgskij hatte im »Borís« noch längst nicht alle Möglichkeiten seiner Gestaltungskraft erschöpft. Er besaß noch eine

Menge bisher unbenutzter Skizzen, darunter sogar schon solche für einen geplanten Polenakt, der erst in der erweiterten zweiten Fassung — dem »Original-Borís« — seine Verwirklichung finden sollte.

*Der »Original-Borís«*

(Beendet im Sommer 1872)

Wiederum stürzt Mussórgskij sich wie ein Besessener auf den so veränderten Vorwurf. Kein Zweifel: was nun entsteht, bedeutet nach jeder Richtung hin eine wesentliche Verbesserung gegenüber dem ersten Plan. Auch der Textdichter Mussórgskij, der bisher allzu sklavisch Púschkinsche Verse in Musik gesetzt hatte, tritt jetzt in Erscheinung. Daraus haben die Russen ihm Vorwürfe gemacht. Zu Unrecht. Allerdings: geht man vom literarischen Standpunkt an die Veränderungen heran, so ist Mussórgskij als Dichter mit Púschkin nicht zu vergleichen. Namentlich mit der unvergleichlichen Púschkinschen Sprache in der Liebesszene zwischen Dimítrij und Marína springt der Tondichter sehr selbstherrlich um und vergröbert sie in jeder Weise. Doch kann man ihm daraus nur zum Teil einen Strick drehen. Hier handelt es sich nicht um Autorenlaunen oder gar um schlechten Geschmack. Sondern in der ersten Fassung hat Mussórgskij bereits seine mißlichen Erfahrungen gesammelt durch allzu ängstliche Anlehnung an den Púschkinschen Wortlaut. Dieser mit seiner schon an und für sich musikgesättigten sprachlichen Schönheit, seinem Vorherrschen objektiven Erzählertones vor subjektiv-lyrischen Gefühlsmomenten und seinem Mangel an Theateratmosphäre erweist sich der Musik als hinderlich. So laufen Mussórgskijs Veränderungen im wesentlichen auf Vereinfachung der dichterischen Vorlage hinaus. Schon im »Ur-Borís« hatte er Tendenzen dieser Art verfolgt, die in der zweiten Bearbeitung noch schärfer herausgearbeitet werden. Dazu tritt die Erfindung eigener Szenen — z. B. des Revolutionsbildes bei Krómy — und besonders überragend entworfener Szenenfragmente — wie desjenigen mit dem Spielwerk der Uhr —, die beide bei Púschkin fehlen. Schließlich wird die Zahl der Liedeinlagen — gegen früher — nicht unwesentlich vergrößert. Doch sind dies nur solche, die

sich organisch dem Ganzen einfügen und den musikdramatischen Fluß nicht hemmen.

Um ganz in den Geist der geschilderten Epoche einzudringen, studiert Mussórgskij eifrigst allerhand historische Quellen, namentlich auch Karamsíns Geschichte Rußlands. Hier entdeckt er mit Hilfe Stássoffs, der ihm als literarischer Berater stets unermüdlich zur Seite steht, die Mitteilung von den ersten zu jener Zeit nach Rußland gebrachten Papageien, was ihm Anlaß zur Formung der »Papageierzählung des Fjódor« gibt. Bei Karamsín stößt er auch auf die Erwähnung der »Uhr mit dem Glockenspiel« und der beiden Jesuiten, die im Akt der rebellischen Bauern auftreten. Diese läßt er einen urwüchsigen Chorgesang anstimmen (Klavierauszug Seite 255), dessen Text einem alten russischen »Räuberlied« entstammt, das Stássoff für diesen Zweck ausfindig machte. Ebenso entdeckte er in einer »Sammlung russischer Kinderlieder von Schein« eine Reihe von Texten, die — in Mussórgskijs Vertonung — ebenfalls für die zweite Fassung des »Boris« verwandt wurden. Nämlich das Lied der Schenkwirtin vom Enterich und die beiden Lieder des Zaréwitsch Fjódor mit der Amme: »Mück' und Wanze lebten beid'« und das »Klatschhändchenspiel«.

Nur Warlaáms berühmtes Trinklied: »Hört, was einst in der Stadt Kasán geschehen« befindet sich bereits im »Ur-Boris«. Auch diesen Text spürt Stássoff auf. Und er erzählt selbst, wie er seinen Fund spornstreichs in ein gerade stattfindendes Konzert mitbringt, wo er ihn Mussórgskij übergibt, der das Gedicht noch während der Aufführung durchfliegt und in flammende Begeisterung gerät. Von dieser Begeisterung zeugt die bald darauf entstandene hinreißende Musik dazu.

Aus allen Änderungen ergibt sich nun nachstehende Szenenfolge des »Original-Boris«, dessen Klavierauszug 1875 bei Bessel erscheint (und ein Neudruck im Jahre 1924):

1. Die Szene im Klosterhof schließt sehr wirkungsvoll mit dem Gesang der abziehenden Pilger pianissimo ab. Eine entschiedene Verbesserung. Das Originallibretto enthält ausführliche Regievorschriften, deren Kenntnis manchem Spielleiter nicht unwillkommen sein dürfte: »Das Volk versammelt sich in

kleinen Haufen auf dem Klosterhof; seine Bewegungen sind faul und lässig. Über die Szene schreiten Bojáren, die mit dem Volk Begrüßungen austauschen und in der Klosterpforte verschwinden. Darauf beginnt das Volk auf der Bühne umherzuschlendern; einige (besonders Frauen) gucken neugierig durch die Pforte, andere flüstern untereinander oder kratzen sich am Nacken. Beim Eintritt des Polizeioffiziers rottet sich das Volk zusammen und verharrt unbeweglich: die Frauen — indem sie sich mit der Wange auf die Hand stützen; die Männer, mit gesenkten Köpfen, halten ihre Mützen mit den über dem Bauch gekreuzten Händen.«

2. Die Krönungsszene wird nicht verändert.

3. Die Szene in der Klosterzelle wird bereichert durch die mystischen Chorgesänge der Mönche hinter der Bühne, die den Gesamteindruck außerordentlich steigern.

4. Die Wirtshausszene erhält das erwähnte Eingangslied der Schenkwirtin vom Enterich.

5. Die Szene im Kremlgemach erfährt grundlegende Änderungen und wächst sich auf diese Weise zu einer der größten Musikvisionen aller Zeiten aus. Die erste Geographiestunde Fjódors zu Beginn der Szene fällt fort. Dafür werden folgende Ergänzungen aufgenommen: a) das sogenannte »kleine« Glockenspiel, b) das Lied von »Mück' und Wanze«, c) das »Klatschhändchenspiel«, d) das Arioso des Borís, e) die Papageierzählung Fjódors, f) die Begrüßung Schuískijs (»Ha, du Redner hochberühmt!«), g) das bekannte »Große« Glockenspiel.

6. Die beiden Polenszenen werden neu eingefügt. Sie lehnen sich, wenn auch sehr frei, an Púschkin an. Nur die Figur des Jesuitenpaters Rangoni ist Mussórgskijs Erfindung.

7. Die Bojárenduma und der Tod des Borís; dieses Bild wird fast unverändert übernommen, rückt aber nun an die vorletzte Stelle des Musikdramas.

8. Die Revolutionsszene bei Krómy ist textlich und musikalisch eine vollkommen eigene Erfindung Mussórgskijs. Mit Ausnahme der Figur des Schwachsinnigen, die von Púschkin und weiterhin aus dem sechsten Bild des »Ur-Borís« übernommen und hier zu gewaltiger Tragik gesteigert wird (Partitur beendet am 23. Juli 1872). —

Hierbei ist folgendes nicht zu übersehen: Sowohl Púschkin wie Mussórgskij huldigen freiheitlichen Bestrebungen. Diese darf Púschkin nur mit allergrößter Vorsicht in seinem Drama andeuten. Schon hat er sich politisch unliebsam bemerkbar gemacht und schreibt seinen »Boris« in der Verbannung, auf dem Lande, wohin Zar Nikolaus I. ihn verwies. Doch beklagt er sich nicht ohne Humor einem Freunde gegenüber: »Obgleich in der Tragödie ein ‚guter Geist' herrscht, so gelang es mir doch nicht, meine sämtlichen Ohren unter der Mütze des Schwachsinnigen zu verbergen: sie gucken hervor.«

Mussórgskij aber kann sich mehr Freiheiten gestatten. Er steht nicht unter polizeilicher Aufsicht. So bedarf er nicht wie Púschkin des Deckmantels der Narrenaussprüche, um seine wahre Meinung zu verlautbaren. Kühn entwirft er den erwähnten Revolutionsakt, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt, dessen zündende Musik sich sogleich nach den ersten Aufführungen (1874) die Herzen der Jugend erobert. Das wird höheren Ortes bald unangenehm empfunden. Zunächst fällt der Revolutionsakt dem Rotstift zum Opfer, bald darauf aber verschwindet das ganze Musikdrama für Jahrzehnte vom Spielplan der Kaiserlichen Oper. Und als es zu Anfang unseres Jahrhunderts dort wieder auftaucht, wird 1905 bei Beginn der Unruhen in Petersburg der Revolutionsaufzug alsbald wieder fortgelassen. Doch glaube man nicht, daß Mussórgskij etwa ein Tendenzwerk schreiben wollte. Dazu steht die Kunst ihm zu hoch. Frei und intuitiv gestaltet er als Künstler seine Ideen. Ob daraus später politische Wirkungen entstehen, kümmert ihn nicht.

Im Sommer 1872 ist die zweite Fassung beendet. Unter welchen Widerständen es dann schließlich zur ersten Aufführung am 24. Januar 1874 kommt, wurde im biographischen Teil bereits des näheren ausgeführt.

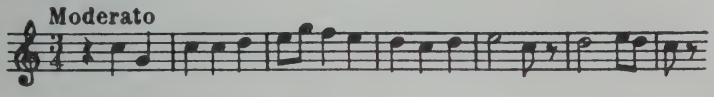
### *Charakter und Bedeutung des »Original-Boris«*

Es ist nicht ganz leicht, die Eigenart dieses Werkes mit wenigen Worten festzulegen. Im Gegensatz zur »Heirat« greift Mussórgskij in stärkstem Maße auf die nationale Musik zurück und damit

auf die Tendenzen der beiden Glínkaschen Opern und der »Russálka« Dargomuíshskijs. Unverändert übernimmt er vier Volksliedthemen, die hier angeführt sein mögen:

1. Chor der Krönungsszene (Beispiel 15), dessen Melodie schon Beethoven in seinem e-moll-Rasumówskij-Streichquartett (op. 59 Nr. 2) benutzte.

Beisp. 15. Kl. A. Seite 26

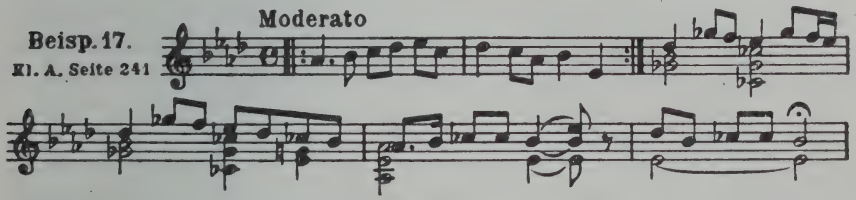



2. Das zweite Lied des betrunkenen Warlaám in der Wirtshausszene; ein Polterabendgesang, betitelt »Die Glocken von Nówgorod« (Beispiel 16).

Beisp. 16. Kl. A. Seite 73

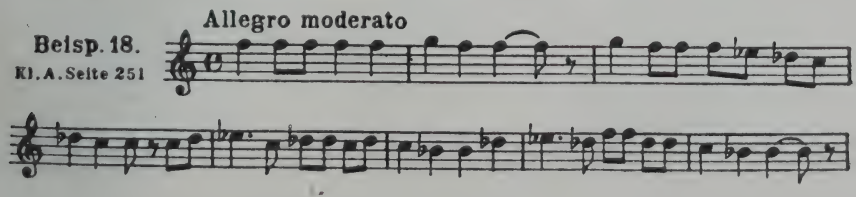
3. Chorlied der Bauern, die im Revolutionsakt den Bojáren verhöhnen; als Volkslied betitelt »Mädchens Rache« (Beispiel 17).

Beisp. 17. Kl. A. Seite 241

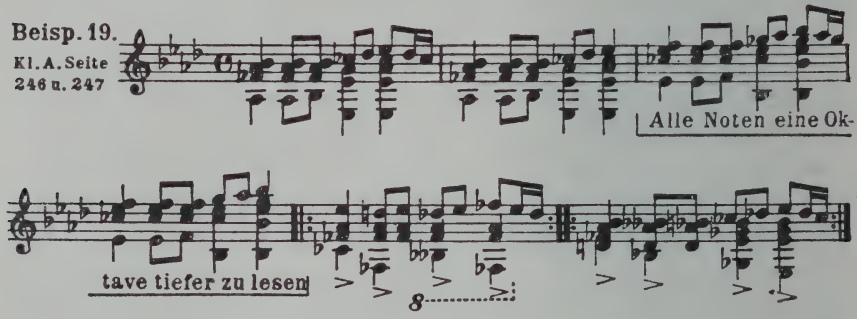



4. Gesang der beiden Mönche Missaíl und Warlaám, mit dem sie im Revolutionsakt die Massen gegen Borís aufstacheln. Dieses Volkslied mit Namen »Jung Wólga und Mikúla« entnahm Mussórgskij dem Munde des Volkssängers Räbínin, der es 1868 in der Petersburger Geographischen Gesellschaft vortrug (Beispiel 18).

Beisp. 18. Kl. A. Seite 251



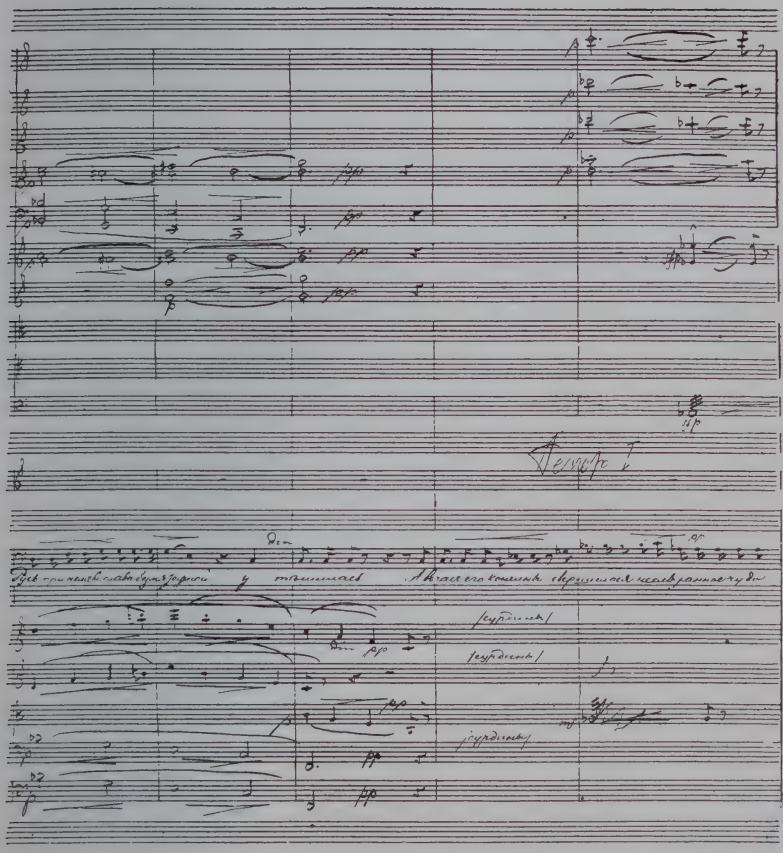
Viel bedeutsamer als diese gelegentliche Verwendung einiger Volkslieder erweist sich der rein nationale Charakter des Ganzen, der sich so stark ausprägt, daß man an vielen Stellen die Benutzung von Volksweisen vermutet, wo es sich um Mussórgskijs persönliche Erfindung handelt. So beflügelt die nationale Musik seine produktiven Kräfte. Auf ihr fußend entfaltet er seine musikalische Eigenart in ungeahnter Weise. Das folgende Notenbeispiel Nr. 19 bedeutet die unmittelbare Fortsetzung von Nr. 17




und zeigt aufs deutlichste, wie die Melodie des Volksliedes die Phantasie des Komponisten zu einer gesteigerten Weiterführung anstachelt.

* * *

Zwei Momente sind es vor allem, die im »Borís« die Aufmerksamkeit beanspruchen: die vielen Volksauftritte und die musikalische Zeichnung der einzelnen Personen. So entsteht eine schier unerschöpfliche Farbigkeit der Bilder, die die Empfindungswelt derbsten Volksgebarens, verfeinerten höfischen Glanzes und der dämonisch flackernden Figur des Borís umspannt. Und ebenso unerschöpflich sprudelt Mussórgskijs Gestaltungskraft, solche derb-volkstümliche, humoristische und pathetische Szenen in Musik zu setzen. Vergleicht man diesen musikalischen Reichtum mit der unmittelbar vorher komponierten »Heirat«, so springt der ungeheure Unterschied sogleich in die Augen. Gemessen an solcher Fülle erscheint die »Heirat« geradezu als dürftig. In ganz anderer Art als Gógols Komödie vermag das Púschkinsche Drama



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Eine Seite aus Mussórgskijs Original-Partitur des Borís Godunóff

(Klosterszene)

Fjódor Schaljápin
als
im »Borís Godunóff«

Warlaám

Zar

die schlummernden musikalischen Energien des Tondichters zu entfesseln. Seine innerste Natur bedarf der Anspornung und Aufrüttelung, sei es durch das nie aussetzende Miterleben eines anfeuernden Freundes wie Stássoff oder durch einen dichterischen Text, der seine Phantasie entflammt.

Man kann wohl kaum darüber streiten, wer als Held des »musikalischen Volksdramas« gelten muß. Schon dieser von Mussórgskij gewählte Untertitel gibt Aufschluß. Held ist nicht etwa der Zar Borís, der überall ziemlich im Hintergrund bleibt, sondern das russische Volk selbst, das passiv alle Peripetien der Tragödie miterlebt. Handelnd tritt nur das Schicksal auf, dessen Unerbittlichkeit dem Volk die Bahnen weist.

Begreiflich, daß Mussórgskij die größte Sorgfalt auf Ausgestaltung der Massenszenen und Herausarbeitung bezeichnender Volkstypen verwendet; wozu er den Stil der nationalen Musik fruchtbar macht.

Gleich im ersten Bilde, »*im Klosterhof*«, tritt das zutage, wenn das Volk auf Befehl des Polizeioffiziers heult und klagt, um den Bojáren Godunóff zur Annahme der Zarenkrone zu bewegen. Kaum aber hat der Büttel sich zurückgezogen, so wechselt augenblicklich die Stimmung, und wir erleben das Volk unter sich in seiner ganzen ungeschlachten und derben Urwüchsigkeit. Einzelne Exemplare von Männern und Frauen werden herausgestellt, und auch der Humor kommt zu seinem Recht. Erneuter Umschwung der Stimmung, als der Geheimschreiber Schtschelkáloff erscheint, um in einem ergreifenden es-moll-Arioso dem Volk die Unnachgiebigkeit des Borís zu verkünden. Da erschallt Gesang hinter der Szene. Es sind Pilger, die sich nähern und über die Bühne ins Kloster ziehen. Beifällig murmelnd empfängt das Volk die »Männer Gottes«, deren immer entfernterer Gesang pianissimo verhallt. Damit schließt diese einleitende Szene. Ihr Charakteristikum: die Einbettung jener Ansprache des Geheimschreibers mit ihrer aus gänzlich anderen Bezirken stammenden Musik zwischen alle die verschiedenartigen Volkschöre.

»*Krönungsbild.*« Die gleiche Anordnung. Nur mit ungeheurer Steigerung. Der historische »Rote Platz« in Moskau zwischen den

zwei Kathedralen. Im Hintergrund der Zarenpalast. Die Musik beginnt mit einem marschartigen expressionistischen Glockengeläute, das sich in fortwährendem Wechsel auf zwei Akkorden aufbaut. Große Volksmassen sind auf dem Platz versammelt. Der Bojár Schuískij verkündet die soeben vollzogene Krönung des Borís, das Volk bricht in Beifallsstürme aus und stimmt eine Hymne (Beispiel 14) an. Beginn einer machtvollen Prozession: Bojáren und Geistliche ziehen aus der einen Kathedrale in die andere. Als die Musik und der Volksjubel ihren Höhepunkt erreichen, erscheint Borís. Lautlose Stille tritt ein; und wiederum jener Stimmungswechsel, jene gänzlich anders geartete Musik, wenn der Zar seine Ansprache mit den erschütternden Worten anfängt: »Wie bang ist mir, wie seltsam angstbeklommen.« Selbst in diesem Augenblick läßt sein schuldbeladenes Gewissen ihm keine Ruhe. So daß schon seine ersten Worte uns mitten in sein Seelendrama hineinführen. Es ist, als ob er die ganze Umgebung vergessen hätte. Erst nach geraumer Zeit rafft er sich aus seinem Traumzustand auf und begrüßt das ihn umgebende Volk. Die Musik dieser monologartigen Ansprache strahlt eine unmittelbare, ganz persönliche Wirkung aus. Jedes rhetorische Pathos ist vermieden. Das »Menschliche, allzu Menschliche« des Zaren wird in den Vordergrund gerückt, wobei aber die königliche Gebärde stets gewahrt bleibt.

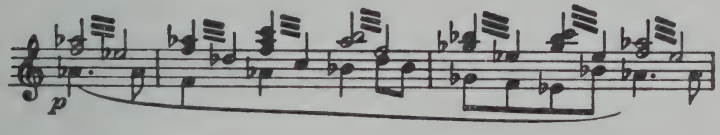
Abermals bricht das Volk in Jubelhymnen aus, während der Zar sich in die andere Kathedrale begibt. Gewaltiges Anwachsen der Musik, deren allgemeiner C-dur-Charakter stilistische Verwandtschaft mit der C-dur-Schlußhymne in Glínkas Oper »Das Leben für den Zaren« aufweist. Doch ohne die geringsten Anklänge an jene Musik. Auch wird hier Glínkas Kunstgriff wiederholt, daß die gesamte Musik plötzlich für einige Takte schweigt und nur das Glockengeläute hörbar bleibt. In dem Kapitel über Glínka war davon bereits die Rede. Kein Werk der abendländischen Musik enthält Glockengeläute mit einer so tiefgehenden, jeder Äußerlichkeit baren Wirkung. In dem Augenblick, wo die Musik ihren Kulminationspunkt erreicht hat, erscheint der Zar nochmals und begibt sich unter dem Jubel des Volkes in seinen Palast. Die Kürze und Ausdruckskraft der ganzen Szene ist von

einer schlagenden, nicht zu überbietenden Genialität. Im Aufbau erinnert sie an die vorherige, wo ebenfalls ein Sologesang, umkleidet von Chormassen, gerade durch diese Gegensätzlichkeit so tiefgehende Eindrücke hervorruft.

»*Klosterzelle.*« Nacht. Allen Mystizismus, der im Russen steckt, spiegelt die grau getönte (d-moll) Musik. Der greise Mönch Pímen schreibt die Chronik seiner Zeit. Sein Monolog atmet epische Breite. Ihn charakterisiert ein sparsam verwendetes Motiv (Beispiel 20), das sich gelegentlich auch wandelt (Beispiel 21) und

**Beisp. 20.**
(Kl. A. Seite 39)

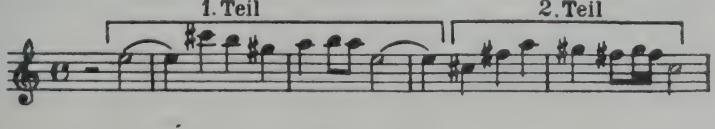
**Beisp. 21.**
(Kl. A. Seite 52)



in dieser Form, umspielt von Geigentremolos, ein wenig an manche ekstatische Partien der späteren »Chowánschtschina« gemahnt. Gedämpfter Kirchengesang (a cappella) erklingt aus dem Hintergrund und verstärkt das mystische Kolorit. In diesem Augenblick erwacht der junge Mönch Grigórij aus seinem Schlaf und erzählt dem Alten von seinem unruhigen Traum. In das nun folgende Zwiegespräch ertönen immer wieder abgerissene, leise Klänge des Mönchchores. Pímen gedenkt mit Abscheu des Zarenmörders Borís, der den kleinen Dimítrij töten ließ. Das bringt den unruhigen Grigórij auf eine neue Idee und er erfährt, daß der ermordete Zaréwitsch heute genau sein Altersgenosse sein würde.

Zu diesen Worten erklingt zum erstenmal das Motiv des Dimítrij (Beispiel 22), aber nur dessen erster Teil. Doch kennzeichnet es

**Beisp. 22.**
(Kl. A. Seite 57)



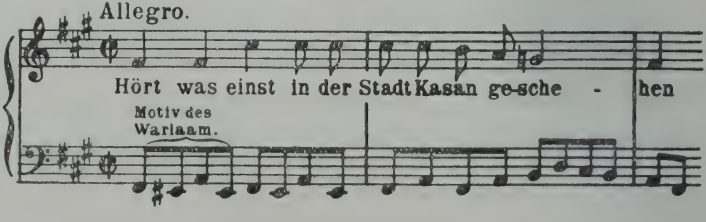
nicht nur den echten Zarensohn, sondern später auch den »falschen« Dimítrij (ursprünglich Grigórij) und wächst sich schließlich sogar zur fanfarenartigen Melodie von Dimítrijs »Triumphmarsch« aus (Beispiel 23). So erhält es also durch Bezugnahme auf den »ermordeten« und den »falschen« Dimítrij eine doppelte Bedeutung.

Beisp. 23.
(Kl. A. Seite 281)

Grigórij weiß genug. Sein Plan steht fest. Er begleitet den Alten zu den Klängen des entfernten Kirchenchores hinaus. Dann setzt ein Sforzando-Tremolo der Geigen ein, Grigórij stürzt auf die Bühne. Zu einer im Orchester wühlenden Musik stößt er Drohungen gegen Borís aus und läßt durchblicken, daß er selbst als Zar Dimítrij den Thron besteigen will. Diese kurze dramatische Episode beschließt den Auftritt. Mit Recht hebt Andreas Rímskij-Kórssakoff den meisterhaft gehandhabten Rezitativstil von Pímen hervor. Immerhin besitzt die Musik dieses Bildes Längen, die durch Kürzungen (in der Ausgabe von Kórssakoff angegeben) und ein nicht gar zu gedehntes Tempo gemildert werden können.

»*Wirtshausszene an der litauischen Grenze.*« Eingangslied der Schenkwirtin vom Enterich. Auftritt der zwei Bettelmönche Missaíl und Warlaám. In ihrem Gefolge der geflüchtete Grigórij, der nach Polen strebt. Es wird Schnaps aufgetragen, der schnell seine Wirkung tut. Nur Grigórij trinkt keinen Tropfen. Die Stimmung entlädt sich in Warlaáms tobendem Trinklied (Beispiel 24), dessen elementarer Rhythmus und kunstvolle Variationentechnik von jeher Bewunderung fanden. Wobei Warlaáms klobiges, aus vier Noten bestehendes Motiv (Beispiel 24) —

Beisp. 24.
(Kl. A. Seite 65)



gelegentlich in Terzen mit noch ungehobelterer Drastik — auch in der Begleitung des Trinkliedes auftaucht. Während eines zweiten Trinkliedes (Beispiel 16), das der völlig berauschte Warlaám nur noch stockend und rülpsend (die komisch rülpsende Oboe!) zu brüllen vermag, erfährt Grigórij von der Wirtin den nächsten Weg nach Litauen. Eintritt der Häscher des Zaren (Motiv des Polizeioffiziers aus dem ersten Bild), die nach dem geflüchteten Grigórij fahnden. Dieser, des Lesens kundig, erbietet sich, den Haftbefehl vorzulesen. Um den Verdacht von sich abzulenken, ändert er die auf ihn gemünzten Angaben, so daß sie nun plötzlich Warlaám belasten. Auf ihn stürzt sich die Meute der Häscher. In solcher Todesgefahr sammelt Warlaám seine letzten Lesekenntnisse und sucht — ergötzlich stotternd — den Haftbefehl selbst zu entziffern. Nun wird Grigórijs List offenbar und er selbst erkannt. Mit gezücktem Dolch bahnt er sich den Weg ins Freie, vergeblich verfolgt von den Häschern. Diese Szene, die sich eng an Púschkin anlehnt, ist ein kleines Meisterwerk köstlichsten Humors. Was Mussórgskij in seiner »Heirat« noch vergeblich anstrebte — hier hat er es erreicht. Hier findet er den sehnlichst gesuchten neuen Stil einer komischen Oper. Verbannt sind alle »unsinnlichen«, »unromantischen« Elemente der Musik, die seine »Heirat« zur Unfruchtbarkeit verdammten. Sein Rezitativ wird von pulsierendem Leben gespeist, von einer Fülle melodischer Einfälle, die ungeachtet dessen doch stets die Sprachakzente aufs feinfühligste nachzeichnen. Und darüber hinaus: die Steigerung des mehr gedanklichen »musikalischen Witzes« zu vollwertigem »musikalischem Humor«. Dieses die Errungenschaften des neuen Lustspielstieles, von dem bereits in der Einleitung (Seite 23) ausführlicher die Rede war. Nur die im Experiment der »Heirat« gesammelten Erfahrungen ermöglichten die nunmehr gewonnene Meisterschaft in der Beherrschung des Komischen.

»*Szene im Zarengemach.*« Das Musikdrama entwickelt sich seinem Höhepunkt entgegen. Man beachte die Anlage des Bildes: Die ganz allmählich anschwellende innere Steigerung bis zu der abschließenden, kraftgesättigten Explosion. Xenia, Tochter des

Borís, trauert um ihren verstorbenen Bräutigam. Ihr junger Bruder Zaréwitsch Fjódor (Mezzosopran, eine Hosenrolle) sucht sie zu trösten. Da lenkt ihn das sogenannte »kleine« Glockenspiel der Uhr ab, dessen Musik genau so beginnt wie das spätere »große«. Fjódor beschreibt es: »Pfeifen, Trompeten und Glöckchen hört man klingen, und Männer erscheinen.« Diese kurze Andeutung genügt, um Mussórgskijs Phantasie mit geradezu magischer Kraft zu beflügeln. Indem er sich aufs genaueste an die Worte »Pfeifen, Trompeten und Glöckchen« hält, entsteht beim zweitenmal jene erstaunliche musikalische Eingebung, von der nachher die Rede sein wird. Da Xenia nicht aufhört, sich zu grämen, suchen Fjódor und die Amme sie aufzuheitern. Letztere singt das Lied von »Mück' und Wanze«, und dann kommt es zum lustigen »Klatschhändchenspiel«, mit typisch russischem, eintönigem, aber aufreizendem Schnellrhythmus. Die Amme und Fjódor beteiligen sich daran mit solch ausgelassener Fröhlichkeit, daß sie Borís' plötzlichen Eintritt gar nicht bemerken. Jäher Stimmungsumschwung. Die Amme drückt sich scheu beiseite. Der Zar wendet sich zunächst tröstend seiner Tochter zu, dann läßt er sich vom Sohn die Karte Rußlands erklären, wobei zum erstenmal Fjódors bezeichnendes Motiv (Beispiel 25) erklingt.

Beisp. 25.
(Kl. A. Seite 108)

Und dann der machtvolle Monolog, in dem Borís seinem gequälten Herzen Luft macht. Unglück verfolgt ihn überall, seine blutige Tat bedrückt ihn, seine Angst steigert sich zur Halluzination und er glaubt den ermordeten kleinen Dimítrij vor sich zu sehen. In tobendem Anlauf steigert sich die Musik ganz allmählich und schildert die Raserei des schon wahnsinnigen Zaren. Da führt ein aus dem Nebenzimmer gellendes Gekreisch der Ammen ihn in die Wirklichkeit zurück. Während er Fjódor ausschickt, um die Ursache zu erfahren, erscheint ein Späher und meldet ihm die Ankunft des ränkesüchtigen Bojáren Schuískij. Der zurückgekehrte Fjódor aber erklärt den Grund jenes Ge-

schreis in seiner bestrickenden »Papageierzählung« (abwechselnd $\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{4}$ Takt), die selbst einen Gegner wie Tschaikówskij in Entzücken versetzte. Eintritt Schuískijs. Abermals Stimmungsumschlag. Borís wittert die Feindschaft dieses Mannes und faucht ihn an. Hemmungslos läßt er seinen Gefühlen freien Lauf, und hemmungslos bricht die Musik los. Das unentwegt wiederholte Sforzando Cis der Baßtuba (Klavierauszug Seite 125) und die höhnischen Triller der Holzbläser steigern die Dämonie. Doch sanft und unterwürfig antwortet Schuískij mit seinem schmeichlerischen Motiv (Beispiel 26) und berichtet von den Ränken des

Beisp. 26.
(Kl. A. Seite 126)

geflüchteten Grigórij, der sich in Polen für den Zaren Dimítrij ausgibt (Beispiel 27). Man beachte die Ganztonskala der Sing-

Beisp. 27.
(Kl. A. Seite 127)

stimme und ihre Harmonisierung durch reine Dreiklänge. Meisterhaft, wie in dem folgenden Zwiegespräch die Musik zwischen dem tobenden Zaren und dem demütigen Schuískij unterscheidet, dessen tenoraler melodiöser Schmelz Falschheit atmet. Als der Bojár Einzelheiten über den kleinen Dimítrij und dessen Ermor-

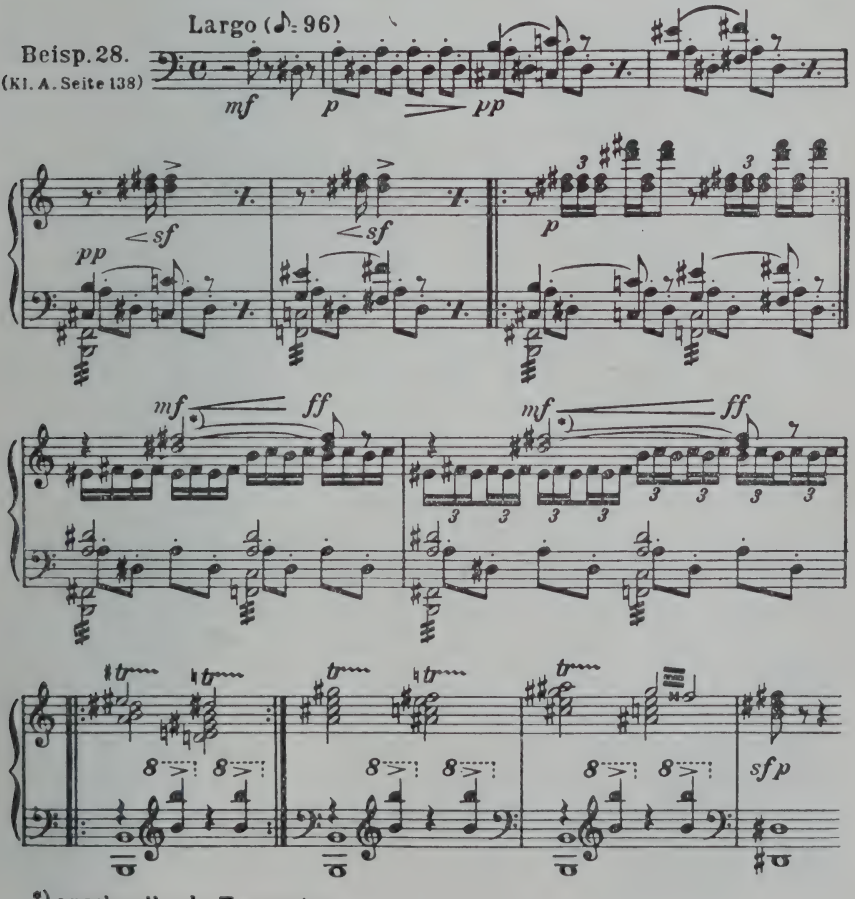
dung vorbringen will, schickt Borís den Sohn hinaus. Er beginnt zu zweifeln, ob seine Häscher wirklich den Zaréwitsch töteten, ob dieser nicht vielmehr gerettet wurde. Schuískij allein weiß Bescheid, denn ihn entsandte er nach jenem Mord an Ort und Stelle, um den Tatbestand festzustellen. Mit einer fauchenden Trillerserie (Klavierauszug Seite 134) droht er, falls Schuískij nicht die volle Wahrheit sagt, ihm die fürchterlichste Strafe an, vor der selbst »Zar Iwán erbeben würde«. Und nun beschreibt der Bojár den zur Schau ausgestellten Leichnam des ermordeten Kindes und spart — in schlauester Berechnung — nicht mit der Ausmalung der entsetzlichsten Einzelheiten. Dieser grauenvollen Schilderung ist Borís' Seelenzustand nicht gewachsen, Gewissensbisse ersticken ihn, Wahnsinn umnachtet sein Gemüt. Schuískij entfernt sich. Und nun beginnt die Uhr abermals zu schlagen (Beispiel 28). Gespenstische Klänge erschallen wie aus einer anderen Welt. Unerhörtes vollzieht sich. Die »Pfeifen, Trompeten und Glöckchen« haben es im buchstäblichen Sinne Mussórgskijs Phantasie angetan, die im Rauschzustand Töne, Harmonien und Klangmischungen findet, deren expressionistische Ausdrucksgewalt selbst in unseren Tagen noch völlig unerhört anmutet. Hier stellt Mussórgskij sich neben die ganz Großen der Tonkunst, und selbst Shakespeare vermag weder im Macbeth, Lear oder Othello erschütterndere Wirkung hervorzubringen. Auch das Orchesterkolorit — bestehend aus hohen Flöten, *anschwellenden* hohen Trompeten, Beckengerassel und dem Tremolo tiefer Kontrabässe — bietet nie Dagewesenes. In dieses zuckende Orchester schleudert der zusammenbrechende Zar seine tobsüchtigen, zusammengeballten Worte — Ausrufe eines Irrsinnigen, der am Schluß — in ergreifender melodischer Wendung — zerknirscht Gott anruft, um seine Seele zu retten.

So Großes im Musikdrama noch folgt — einen solchen Höhepunkt hat Mussórgskij nicht mehr erreicht. Weder hier noch in irgendeinem anderen Werk. Und betrachtet man die Szene in ihrer Gesamtheit, so zeigt sich ein Aufbau, ein meisterhaftes An- und Abschwellen bei allmählicher Steigerung bis zum Schluß, daß es unverständlich bleibt, wie gerade in diesem Auftritt in allen Aufführungen immer wieder Kürzungen vorgenommen

werden konnten. Nur das »erste« Glockenspiel darf wegbleiben, weil es die Wirkung des »zweiten« vorwegnehmen würde. Das »Ammengeschrei« aber — phantasievolle Regisseure seien darauf aufmerksam gemacht — und Fjódors Papageierzählung sind nicht zu missen. Das ganze Bild — eine der größten Musikeingebungen aller Zeiten — kann nie zu lang wirken. Seine Dämonie läßt Zeit und Raum vergessen.

»*Die erste Polenszene.*« Marína, Tochter des polnischen Würdenträgers Mníschek, im Kreise ihrer Gespielinnen. Durch das letzte

Beisp. 28.
(Kl. A. Seite 138)




*) anschwellende Trompeten

Bild hat die Anspannung der Nerven des Zuhörers einen Grad erreicht, der schon schmerzhaft wird. Ein Überbieten ist ohnehin unmöglich, eine Ablenkung geboten. Aus Shakespearescher Höhenluft geraten wir nun in die Sphäre der »Großen Oper«. Man ruht aus und läßt den allzu großen Wohlklang der Musik über sich ergehen, um Kräfte für die Aufnahme der beiden letzten Szenen zu sparen. Kein Zweifel: wir sind am schwächsten Auftritt des ganzen Werkes angelangt. Die Primadonnenerscheinung der Marína, die sich zu keiner Charakterrolle erhebt, vermag nur oberflächlich zu fesseln. Sie entläßt ihre Gefährtinnen und spinnt in einem Monolog ehrgeizige Pläne, um Dimítrij, dessen Herkunft sie kennt, sich gefügig zu machen und als Zarin den moskowitischen Thron zu besteigen. Aus ihren Betrachtungen reißt sie der plötzlich auftauchende Jesuitenpater Rangoni, ein typischer Opernintrigant mephistophelischen Einschlags; dem Doktor Mirakel in »Hoffmanns Erzählungen« nicht ganz unähnlich. Als echtem Ränkeschmied gelingt es ihm, der widerstrebenden Marína seinen Willen aufzuzwingen, so daß sie sich bereit erklärt, als künftige Zarin den römisch-katholischen Glauben in Rußland einzuführen. Am Schluß sieht der triumphierende Jesuit die zerknirschte Marína zu seinen Füßen. Für diese Magnatentochter erfindet Mussórgskij nicht etwa ein Leitmotiv, sondern — nach Riesemanns trefflichem Ausdruck — einen »Leibrhythmus«: den der Mazurka und des Krakowiak. Doch handelt es sich hier weniger um musikalische Charakterisierung einer einzelnen Persönlichkeit, wie Marína, als vielmehr um Skizzierung des ganzen polnischen Milieus — in diesem und im folgenden Bilde — durch nationale Tanzrhythmen. Doch haftet ein solches Verfahren ziemlich an der Oberfläche und gestattet keine Herausarbeitung persönlicher Wesenszüge. Schon Glínka bediente sich des gleichen Mittels in den polnischen Szenen seiner Oper »Das Leben für den Zaren«. Immerhin glückt Mussórgskij für den opernhaften Rangoni eine tiefgreifende, zündende, zum Teil sogar in die Zukunft gerichtete Musik. Gemeint sind einige impressionistische, auf Debussy hinweisende Stellen, wie etwa Beispiel 29, das auch im »Fürsten Ígor« von Borodín später einen Niederschlag fand. Man vergleiche:

Beisp. 29.
(Alles eine Oktave tiefer zu lesen)

»*Die zweite Polenszene.*« Am Springbrunnen. Mondnacht. Im Hintergrund das Schloß der Mníschek. Der falsche Dimítrij erwartet Marína, der er in glühender Liebe zugetan ist. Statt ihrer aber erscheint Rangoni, der nun dasselbe Spiel mit Dimítrij treibt, wie vorhin mit Marína. Eine rauschende Festpolonäse (in lydischer Tonart), ein hinreißendes Musikstück mit eisernem Rhythmus unterbricht das Gespräch. Die Gäste Mníscheks erscheinen bei Fackelglanz im Garten; ebenso Marína, der die Magnaten vergeblich huldigen. Alle aber träumen sie von dem bevorstehenden Zug nach Moskau unter Dimítrijs Führung. Die Polonäse ist verklungen. Wieder zeigt sich Dimítrij. Diesmal nicht vergebens. Bald eilt Marína ihm entgegen. Lange Aussprache. Sie, die Kalte, Berechnende, glaubt mit ihm und seiner Verliebtheit spielen zu können. Ihr kommt es nicht auf Liebe, sondern auf den Zarenthron an. Sie verhöhnt ihn. Das stachelt ihn auf. Jetzt ist er es, der sie zurückweist, der ihr die Worte entgegenschleudert, daß er — einmal Zar in Moskau — nicht mehr daran denken werde, sie zur Zarin zu erheben. Jäher Umschlag von ihrer Seite. Sie spürt, daß sie zu weit gegangen war, und ein versöhnendes, sehr melodiöses Duett, im alten Opernstil mit italienischen Anklängen beschließt das Bild.

Im Vergleich zu allen anderen ist es textlich und musikalisch am ungleichmäßigsten geraten. Starke Kürzungen sind vonnöten. Die Figur des Rangoni trat bereits im vorigen Auftritt zur Genüge hervor, sie kann hier also völlig ausgemerzt werden. Man vergesse nicht, daß das ganze Musikdrama eine ungeheure Ausdehnung besitzt, daß es gilt, Zeit zu gewinnen, um die ganz großen Szenen — namentlich die im Zarengemach — strichlos

zu geben. Dazu müssen die beiden Polenbilder herhalten. Ihr Operngepränge findet stets den besonderen Beifall des großen Publikums, bleibt aber dem Konventionellen verhaftet. Als Farbfleck innerhalb des Gesamtgemäldes kommt den beiden Bildern ihre Bedeutung zu. Bezeichnend, daß in ihnen mit ihrer Liebesintrige Mussórgskij plötzlich hier und dort in italienisches Melos verfällt, ein vereinzelter Rückfall in den Stil von »Salambo«, aus der einige Stellen in die melodischen Phrasen des verliebten Dimítrij gelangten. Solchen italienischen Verlockungen des Belkanto ist merkwürdigerweise kaum ein russischer Komponist ganz entgangen. Glínka — ebenso wie Tschaikówskij — verfiel ihnen am stärksten; Rímskij-Kórssakoff so gut wie garnicht. Nur ganz gelegentlich werden Mussórgskij und Borodín (in einigen Arien des »Fürsten Ígor«) davon betroffen.

»*Szene der Bojárenduma im Kreml und Tod des Borís.*« Beratung der Bojáren. Der falsche Dimítrij, der sich Moskau naht, wird in einem umständlichen Verfahren zum Tode verurteilt. Wozu einer der Würdenträger sehr richtig bemerkt: »Erst fangen muß man ihn, dann kann man hängen ihn.« Eintritt Schuískijs. Durch eine Türritze (man beachte die musikalische Schilderung der Türspalte!) hat er die Halluzinationsausbrüche des rasenden Zaren beobachtet und erzählt das den versammelten Bojáren. Ungläubig unterbrechen diese seinen Bericht mit den dramatischen Zwischenrufen: »Du lügst.« Und nun ein dramaturgischer Genieeinfall Mussórgskijs: Während Schuískijs Erzählung stürzt Borís, seinen Rücken den Anwesenden zukehrend, mit allen Zeichen des Wahnsinns in den Saal. Ohne die Versammelten wahrzunehmen, macht er den Bojáren gerade das vor, was Schuískij ihnen soeben schilderte. Dieser aber bemerkt den Zaren garnicht sogleich, so daß einen Augenblick lang Schuískij erzählt und Borís gleichzeitig das Erzählte mimt. Man muß das Hereinstürzen Schaljápins in dieser Szene erlebt haben, um zu wissen, welch unmittelbare Wirkung durch eine schauspielerische Begabung höchsten Ranges hier möglich ist. Denn nur so wird dem Publikum der Sinn dieses grausigen Vorgangs klar.

Allmählich kommt der Zar zur Besinnung. Erwachend erkennt er seine Umgebung, begibt sich zu seinem Thron und übernimmt die Leitung der »Dúma«. Da macht Schuískij den wohlberechneten Vorschlag, einen vor der Tür wartenden Greis eintreten zu lassen, der ein »wichtiges Geheimnis« mitzuteilen habe. Arglos stimmt Borís zu, und es erscheint Pímen (angekündigt durch sein Motiv Beispiel 19). So schön und von tiefstem Ausdruck beseelt die Musik dieser Erzählung an sich ist und so motiviert sie erscheint, so wirkt sie doch etwas als Einschiebsel, und ihre breite, rhythmisch monotone Anlage hält den Gang der Handlung allzusehr auf. Pímen berichtet von einem blinden Greis, der am Grabe des ermordeten Dimítrij betete und dadurch sehend wurde. Die Worte »Dimítrij« und »Ermordung« aber vermag der bereits bis ins Mark getroffene Zar nicht mehr zu ertragen. Ein erneuter Wahnsinnsanfall wirft ihn zu Boden. Sein Ende naht. Erschreckt stürzt sein Sohn Fjódor herein, und Borís erteilt ihm, der im Begriff ist, Zar zu werden, seine letzten Ratschläge. Dazu erklingt eine trauermarschartige Musik (Beispiel 30), die bereits bei

Beisp. 30.
(Kl. A. Seite 228)

früheren Gelegenheiten zweimal (Klavierauszug Seite 109 und 221) ertönte. Glocken erschallen aus dem Hintergrund und der mystische Gesang (a cappella) einer sich nähernden Mönchs-

prozession. Die gelangt auf die Bühne und wird gerade noch Zeuge vom letzten Todeskampf des Zaren, der in den Armen des Sohnes verscheidet.

So groß und zum Teil visionär die Musik dieses Bildes geschaut ist, so reicht sie doch an die des ersten Wahnsinnsausbruches und den Aufbau jener »Szene im Zarengemach« nicht ganz heran. Nicht nur durch den Auftritt Pímens gibt es einige Stockungen, auch die allzu gleichmäßige Rhythmik (fast nur $\frac{4}{4}$ Takt, Tempo Moderato) beeinträchtigt den immerhin gewaltigen Eindruck. Starke dramatische Wirkung vermittelt die Musik der Bojárenversammlung und in noch gesteigerterem Maße die Erzählung Schuískijs, wie er den Zaren durch die Tür belauschte.

»*Die Revolutionsszene bei Krómy.*« Eine Waldlichtung. Im Hintergrund die Stadtmauer. Ein sausendes, expressives kurzes Orchestervorspiel dient als Einleitung. Aufständische Bauern umringen einen Bojáren und verhöhnen ihn. Dreimal verspotten sie ihn — namentlich die Weiber — durch das Absingen der in Beispiel 16 angeführten Melodie. Da springt eine Schar Buben auf die Bühne. In ihrer Mitte ein Schwachsinniger — eine häufig wiederkehrende Figur des russischen Volkslebens. Die Buben begrüßen ihn ausgelassen (vgl. Beispiel 10, Seite 39), entreißen ihm seinen Kupfergroschen und machen sich aus dem Staube, während der Narr in Wehklagen ausbricht. Nun erklingt aus der Ferne der Gesang der sich nähernden beiden Bettelmönche Missaíl und Warlaám (vgl. Beispiel 18, Seite 159), bekannt aus der Wirtshausszene. Ihre aufreizenden Reden gegen den Zarenmörder Borís, von dessen plötzlichem Ableben das Volk noch keine Kenntnis hat, entflammen die Menge zu stürmischen Kraftausbrüchen, deren textliche Unterlage Mussórgskij — wie erwähnt — einem Räuberlied entnahm:

Hei, du Kraft, du unbändige!
Hei, du Kraft, du gewaltige!
Hei, du Kraft, du mächtige!
Hei, du Kraft, du rächende! usw.

In den Tumult geraten zu ihrem Unglück zwei Jesuiten, die den siegreichen Zug des falschen Dimítrij ausnutzen wollen, um den römisch-katholischen Glauben in Rußland zu verbreiten. Schon geht's den beiden an den Kragen, sie sollen an den nächsten Baum geknüpft werden. Da hört man aus der Ferne den Triumphmarsch des mit seinem Heer heranrückenden Dimítrij. Alles lauscht. Die Stimmung schlägt um. Der Marsch steigert sich zu majestätisch kühnen Harmoniefolgen (Beispiel 31). Und als

Dimítrij — nun bereits siegreicher Zar — mit seinen Scharen hoch zu Roß erscheint, da jauchzen die Mönche, die Bauern und die Jesuiten ihm begeistert zu und folgen ihm nach Moskau. Die Fanfaren sind verrauscht, die Bühne liegt verödet. Nur der Schwachsinnige ist zurückgeblieben, jene von Mussórgskij an dieser Stelle zu höchster Tragik gesteigerte Figur. Er ergeht sich in prophetischen Klagen, die symbolisch, gewissermaßen zeitlos, das tragische Schicksal des russischen Volkes zum Ausdruck bringen. Es ist das weitblickende »Auge des ahnungsvollen Volkes, gerichtet in die Finsternis der Zukunft« (nach einem Ausspruch Andreas Rímskij-Kórssakoffs):

»Fließet, fließet, heiße bittre Tränen,
Weine, weine, gläub'ge Christenseele!
Bald senkt Finsternis sich nieder auf das Heimatland!
Wehe dir, du hungernd Volk!«

In der Ferne aber erblickt man die zuckenden Flammen des von den Aufständischen angezündeten Städtchens Krómy.

Mit diesem ergreifenden Pianissimo-Ausklang schließt das »Musikalische Volksdrama«. Gewiß kein Opernschluß im üblichen Sinn. Am allerwenigsten für ein heutiges Theaterpublikum. Aber ist es denn erforderlich, daß man der großen Masse Zugeständnisse macht? Werden nicht vielmehr die großen Kunstwerke nur von Wenigen, von Auserlesenen verstanden?

Gewiß, vom dramaturgischen Standpunkt aus lassen sich im letzten Bilde zweifellos Mängel nachweisen. Hin und wieder wird hier bemerkbar, was in späteren Werken Mussórgskijs ganz offenkundig zutage tritt: er ist kein gestaltender Dichter, um einen Vorwurf in die entsprechende dramatische Form zu schweißen. Das zeigt gerade dieses ohne Anlehnung an Púschkin frei entworfene Bild. Die einzelnen Episoden des Revolutionsaktes sind mehr aneinander gereiht, als miteinander verkettet. Auch treiben sie die Handlung nicht vorwärts, sondern bieten eher eine allerdings groß geschaute Milieuschilderung, die das russische Volk als Masse und in den allerverschiedensten Typen auf die Bühne bringt. So den Schwachsinnigen die beiden Bettelmönche und die einzelnen Gestalten zu Beginn der Szene, deren kleine Partien Mussórgskij ursprünglich Solosängern anvertraut hatte. Stássoff belehrt uns in seiner Biographie, daß der Schöpfer des »Borís« sich nur dem Drängen des Kapellmeisters Napráwnik fügte und schließlich sehr zu Unrecht gestattete, daß diese Solopartien in Chorstellen verwandelt wurden. Heute sollte man in den Aufführungen wieder auf die ursprüngliche Fassung zurückgreifen, obgleich Mussórgskij sich dazu verleiten ließ, diese Wünsche Napráwniks sogar im gedruckten Klavierauszug von 1875 zu verewigen. Zu derselben Nachgiebigkeit ließ er sich auch im ersten Bilde bewegen, wo von den Volkstypen nur noch der Bauer Mitjucha als Solist figuriert, während die übrigen den einzelnen Chorgruppen anvertraut wurden. Doch strömt der ganze letzte Akt, ungeachtet des nur skizzierten, nicht durchgeformten Textes, eine machtvolle Wirkung aus. Die Freskofarben dieser durchbluteten Musik verleihen allen diesen Leuten aus dem Volk — namentlich dem Schwachsinnigen — ein unerhörtes Leben und ein inneres Tempo, dem sich niemand zu entziehen vermag.

* * *

Überblickt man den gesamten »Boris« in der Fassung des Originalauszuges, so läßt sich zusammenfassend etwa folgendes feststellen: die Farbigkeit und Buntheit dieser neun Bilder ist eine erstaunliche. Von jauchzender Fröhlichkeit, keckstem Humor bis zu tragischem Erleben und mystischem Helldunkel werden alle Stufen menschlichen Empfindens durchlaufen. Bis in die unergründlichen Tiefen menschlichen Seins leuchtet die Musik hinab. Sie entblößt die Seelen dieser vielen sich liebenden oder bekämpfenden Menschen.

Doch wird das feste Gefüge eines geschlossenen Dramas nicht erreicht. Wer sich dem Werk mit Forderungen dieser Art nähert, dem wird der Zugang zu seinem Kern verschlossen bleiben. Man sehe das Ganze mehr als einen großen Ausschnitt aus der russischen Geschichte und dem russischen Volkstum an, als eine farbige Expression und ein Hinabtauchen in das Innere des Menschenschicksals. Und vergesse nicht, daß die Musik es ist, die alle Wunder vollbringt, um die Plastik des Geschehens herauszumeißeln. Damit dringen wir auf Mussórgskijs eigenstes Gebiet vor: seine unvergleichliche Fähigkeit, den einzelnen Personen, ja sogar den Massen als solchen ihr eigenes musikalisches Profil zu geben. Nicht etwa nur durch realistische Untermalung oder Nachzeichnung, sondern weit darüber hinaus. Nicht nur durch Verwendung vereinzelter Motive, die dann und wann Leitmotivcharakter annehmen, sondern darüber hinaus. Es ist unmöglich, Mussórgskij auf irgendein Schema oder Schlagwort festzulegen. Er steht darüber.

Doch äußert sich diese plastisch-musikalische Herausmeißelung stets in ganz anderer Art, als man etwa von westeuropäischen Musikdramen her gewohnt ist. Bei Mussórgskij gibt es weder eine Zerstückelung in einzelne Opernnummern, noch einen kompakten sinfonischen Fluß des Orchesters, in den, wie bei Wagner, Leitmotive eingestreut sind, oder Singstimmen in freier Weise hineindeklamieren, wie bei manchen der Neuesten. Sondern seine Musik wandelt sich, sobald eine neue Person in Aktion tritt, die dann unmittelbar ihre eigene musikalische Einkleidung erhält. Für diese subtile Art der musikalischen Profilierung wäre eine sinfonische Untermalung mit ihrem Mangel an rascher Wandlungsfähigkeit

viel zu schwerfällig. Mussórgskij aber stellt, entsprechend dem Gegenüber der Personen, *Atmosphäre neben Atmosphäre,* wenn es sich nicht gerade um schnell wechselnden Dialog handelt, dem nur durch kurze biegsame Parlando-Rezitative beizukommen ist. Doch bleibt auch in diesen »Atmosphären« das melodisch ausgebaute Rezitativ mit ariosem Einschlag die treibende Kraft, das Keimzentrum, von dem aus die Musik ihre Entwicklung nimmt. Von Polyphonie oder polyphoner Ausarbeitung der Begleitung, die sich bei Mussórgskij auf das notwendigste beschränkt, kann demnach keine Rede sein.

Diesen Stil verwirklicht der Tondichter zum erstenmal im »Borís«. Instinktiv und intuitiv gelangt er zu ihm. Seine Begabung weist ihm den Weg. Er ist der geborene Beherrscher des Rezitativs. Doch bleibt er in ihm nicht stecken, wie Dargomuíshskij im »Steinernen Gast« und wie er selbst noch kürzlich in seiner »Heirat«. Jetzt ist das Rezitativ ihm nicht mehr Selbstzweck (wie in der »Heirat«), sondern nur noch Mittel zum Zweck. Von ihm aus findet er den Weg zu jenen geschilderten »Atmosphären«, die jeder einzelnen Person ihr eigenes Relief aufprägen.

Dies das eine, was den »Borís« in so besonderer Weise unter allen Opern heraushebt. Das andere ist die Betonung der nationalen Musik, welche die Inspiration des Komponisten beflügelt. Die Chöre und Personen des Revolutionsaktes zeigen das auf Schritt und Tritt mit besonderer Deutlichkeit. Im Grunde aber ist das ganze Drama auf dieser Basis aufgebaut; auch dort, wo das nicht unmittelbar hervortritt, wie z. B. an manchen Stellen der Borís-Partie. Und es wurde schon in der Einleitung betont, wie Mussórgskij mitunter durch das Nationale hindurch zum Übernationalen gelangte.

Es ist gewiß nicht schwer, im »Borís« mancherlei Fehler zu entdecken, und man darf annehmen, daß sich immer wieder Leute finden werden, die bald am Text, bald an Unausgeglichenheiten der Musik Anstoß nehmen. Ihnen ist nicht zu helfen. Erinnert sei nur daran, daß gerade manche der größten Kunstwerke — wie etwa der zweite Teil des »Faust« oder »König Lear« — einer formalen Kritik allerhand Angriffspunkte bieten, denen die kristallklare Fassung vieler Schöpfungen mittleren Ranges nicht aus-

gesetzt ist. »Borís Godunóff« hat sich die Welt erobert; die feinsten Geister aller Nationen beugen sich vor der elementaren Gewalt dieses Werkes, in dem der musikalische Genius des russischen Volkes seine stärkste Verkörperung gefunden hat.

### *Die »Borís«-Bearbeitung Rimskij-Kórssakoffs*

Nach dem Tode Mussórgskijs lag für eine Umarbeitung des »Borís Godunóff« zunächst kein Anlaß vor. Denn das Musikdrama war aufgeführt und sein Klavierauszug gedruckt worden. Doch hatten sich im Laufe der Vorstellungen allerhand technische Mängel immer deutlicher bemerkbar gemacht. Am wenigsten konnte die Instrumentation befriedigen, für die Mussórgskij ohnehin keine ausgesprochene Begabung besaß. Nachdem Rímskij-Kórssakoff während der achtziger Jahre die meisten Kompositionen seines verstorbenen Freundes veröffentlicht hatte, geriet er zunächst an die Polonäse des Polenaktes. Schon des Autors eigene Experimente an diesem Stück sind nicht als durchweg glücklich zu bezeichnen. Für die Aufführung von drei Szenen aus »Borís« (1873) war die Polonäse von ihm für Streichinstrumente gesetzt worden, wobei er sich seltsamerweise Lullys Orchester der »vingt quatre violons du roi Louis XIV.« zum Vorbild nahm. Diese Bearbeitung bewährte sich nicht, so daß er für die Uraufführung der Oper im Jahre darauf eine Uminstrumentierung vornahm, die ebenfalls nicht zufriedenstellte. Was lag nun näher, als daß Kórssakoff, der geborene Instrumentator, dieses Problem im Auge behielt. Und als er damals Wagners »Nibelungen« und dessen Orchestersatz kennen lernte, wandte er seine hierbei gewonnenen Erfahrungen auf die Polonäse an, die auf diese Weise einen sprühenden Glanz erhielt. Bald darauf machte er sich an die Überarbeitung des ganzen »Borís« und ließ 1896 einen Klavierauszug und eine Orchesterpartitur des Werkes erscheinen. Da er hier einige der schönsten Szenen ausgelassen hatte und ihm daraus Vorwürfe erwuchsen, gab er zwölf Jahre später (1908) eine zweite Ausgabe heraus, die sich von der ersten nur dadurch unterscheidet, daß die Kürzungen beseitigt sind. Mit Ausnahme des belanglosen »ersten« Glockenspieles der Uhr, das wiederum fortblieb.

Über diese Bearbeitung Kórssakoffs ist eine ganze Literatur heftig sich bekämpfender Meinungen angeschwollen. Im Aprilheft 1925 der »Musik« habe ich einen eingehenden Vergleich des Originalauszuges von 1875 mit Kórssakoffs Ausgabe durchgeführt, wobei die hervorstechendsten Unterschiede in Notenbeispielen einander gegenübergestellt sind. Wer genaueres wissen will, sei auf jenen Aufsatz verwiesen. Hier kann nur eine kürzere Zusammenfassung Platz finden.

Man übersehe vor allem nicht, daß Kórssakoff mit den lautersten Absichten an Mussórgskijs Werk heranging und daß es in erster Linie seinem Eifer zu verdanken ist, wenn die Kompositionen dieses Tondichters der Vergessenheit entrissen wurden und heute Weltgeltung besitzen. Das sollte man Kórssakoff nicht vergessen. Eine andere Frage ist es, inwieweit seine Arbeit sich noch heute bewährt. Wir nehmen jetzt zu Mussórgskij eine ganz andere Stellung ein, als seine Zeitgenossen es taten, und schätzen gerade jene in die Zukunft weisenden Offenbarungen seines Genies, die zu seinen Lebzeiten und lange darüber hinaus nichts als Kopfschütteln verursachten oder zaghafte Leute in Schrecken versetzten. Und wir neigen dazu, über manche technische Unzulänglichkeit hinwegzusehen, um den Kern der Musik mit all ihren Härten und Kanten auf uns wirken zu lassen. Wir wollen diese Musik also nicht glätten und ihr Glanzlichter aufsetzen, die sie ihrer knorrigen Ursprünglichkeit berauben. Ganz im Gegenteil: ihre volle elementare Wildheit soll zum Durchbruch kommen, und der Bearbeiter hat sich darauf zu beschränken, die handwerklichen Mängel zu beseitigen.

Von solch einem Standpunkt war Kórssakoff weit entfernt. Er wollte den »Borís« nach seinem Geschmack ummodeln. Und nichts beweist schlagender seinen Mangel an Verständnis als die Tatsache, daß er in seiner ersten Bearbeitung von 1896 die Szene der Uhr mit dem Glockenspiel fortließ. Jene Szene, die den ersten Wahnsinnsauftritt des Zaren krönt, die die höchste Steigerung des ganzen »Volksdramas« bedeutet, und vielleicht den Gipfel Mussórgskijscher Erfindungskraft überhaupt. Hatte doch schon Napráwnik dieses »Glockenspiel« bei der Uraufführung fortgelassen, so daß die Zeitgenossen des Komponisten es nie zu Gehör

bekommen haben. Vor 1908 ist es überhaupt nicht erklungen, so daß vermutlich auch Kórssakoff es niemals im Theater erlebte, da er bald darauf starb.

Vergleicht man seine Fassung mit dem Original, so gelangt man zu allerhand gemischten Empfindungen. In dem Labyrinth der Änderungen sich zurechtzufinden, ist keine Kleinigkeit. Bald hat man das Gefühl, daß der Bearbeiter einiges vortrefflich gemacht hat, bald empfindet man genau das Gegenteil. Und je weiter man im Vergleichen vordringt, um so mehr macht sich Mißmut bemerkbar über viele Abweichungen, deren Grund man nicht einsieht.

Indessen lassen sich unzweifelhaft auch viele Verbesserungen feststellen, die dem Musikdrama nur zum Vorteil gereichen. So namentlich zwei große Einschiebsel in der Krönungsszene. Im Original erscheint das »Geläute der Kremlglocken« nur einmal zu Anfang des Bildes. Kórssakoff bringt es noch zweimal, indem er die Motive und die Harmonien dieses Glockengeläutes mit dem Chor und mit dem Thema des dort verwendeten Volksliedes kombiniert. Dadurch erzielt er beide Male eine langsam anschwellende ungeheure Steigerung, während Mussórgskij den Fortissimo-Ausbruch zu schnell erreicht.

Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß Kórssakoffs Hand dort am glücklichsten war, wo es galt, ungeschickte und unwirksame Chorpartien zu verbessern oder ungelenke, starre, am Boden klebende Bässe zu beleben und einige allzu häufig wiederkehrende, lang ausgehaltene Orgelpunkte auszumerzen. Auch fehlt es im Original wiederholt an der Verknüpfung verschiedener Szenen miteinander, an der »Kunst des Übergangs«. In der Polonäse hat Kórssakoff am Schluß nach der großen Steigerung noch 21 Takte hinzukomponiert, um die Musik abebben zu lassen und die Verbindung zum Auftritt des Dimítrij zu bewerkstelligen. Ähnlich verfährt er im Revolutionsakt nach dem Triumphmarsch des Dimítrij, wo er vier Takte des Originals auf zwölf erweitert und damit eine herrliche Überleitung zur Szene des Schwachsinnigen gewinnt.

Verhängnisvoll und durch nichts zu begründen sind nur Kórssakoffs unzählige Veränderungen von Harmonien. Paßt ihm

irgendein Akkord nicht, so ersetzt er ihn ohne Zaudern durch einen anderen. Ein Dorn im Auge waren ihm offenbar die vielen Vorhaltsakkorde mit und ohne Auflösungen, von denen letztere uns heute vielfach als impressionistische Farbtupfenakkorde anmuten. Ganz besonders schlimm ist die rhythmische Vereinfachung, die Kórssakoff durchführt. Häufigen Taktwechsel beseitigt er. Selbst auf Kosten der melodischen Gliederung, die manchmal sogar — ohne Rücksicht auf ihre Besonderheiten — in ein einheitliches Taktschema hineingepreßt wird. Auch auf die für Mussórgskij äußerst bezeichnenden leittonlosen Fortschreitungen hat der Bearbeiter es abgesehen, der die Leittöne an vielen Stellen wieder einführt. Als Resultat: Vereinfachung und Anpassung an möglichst großen Wohlklang — dies Ziel strebte Kórssakoff an.

Nimmt man seinen Klavierauszug in die Hand, so staunt man, daß durch Überschriften wie »Arie«, »Lied«, »Rezitativ« die Struktur der alten Nummernoper angedeutet wird. Im »Original« gibt es nichts dergleichen, und es wurde schon erwähnt, daß Mussórgskij bereits in »Salambo« einen musikdramatischen Stil im Auge hatte, obgleich die Musik als solche sich hier noch ganz im Fahrwasser der »Großen Oper« bewegt. Tatsächlich sind solche Bezeichnungen im »Borís« ein Unfug. Im ganzen Werk gibt es nicht eine einzige Arie. Und nur im Polenakt ließen sich vielleicht Gebilde nachweisen, die den Forderungen der alten Oper Rechnung tragen.

Eine besonders einschneidende und umstrittene Veränderung erlaubte sich Kórssakoff dadurch, daß er die beiden letzten Bilder umstellte, so daß der Tod des Borís an den Schluß des Dramas rückte. Daß eine solche Veränderung überhaupt möglich war, beleuchtet blitzartig das lockere Szenengefüge. Bereits im »Ur-Borís« schloß die Oper mit dem Tode des Zaren, da der Revolutionsakt erst später hinzukomponiert wurde. Singt Schaljápin den Borís, so gestaltet er dessen Todeskampf in so ergreifender Art, daß eine Steigerung darüber hinaus durch eine nachfolgende Szene kaum noch möglich erscheint.

Doch kann die Frage nur so beantwortet werden: wünscht man einen Schluß mehr im Sinne einer richtigen Oper und eines

Theaterpublikums unserer Tage — so halte man sich an Kórssakoffs Umstellung. Will man dagegen den nationalen Gehalt des Stückes mit seinem breiten mystischen und schicksalhaften Unterton hervorheben, so schließe man mit den Prophezeiungen des Schwachsinnigen. Im übrigen wird man Mussórgskij wohl zutrauen dürfen, daß er mit seiner Anordnung wußte, was er tat.

Bei allen diesen Erörterungen wurde Kórssakoffs Instrumentation aus dem Spiele gelassen. Fraglos gab er auf diesem Gebiet sein Bestes, und diejenigen, die heute so laut nach dem »Original-Borís« rufen, dürften vermutlich eine Enttäuschung erleben, wenn sie Mussórgskijs Orchestersatz einmal gehört haben. Schon seine unausgeglichene Dürftigkeit kann uns heute nicht mehr genügen. Abgesehen davon, daß manch entscheidende Steigerung der Originalfassung orchestral nicht zur Geltung kommt und gewissermaßen im Sande verläuft.

Eine andere Frage ist es, ob Kórssakoff mit seiner meisterhaften Orchestertechnik imstande war, die Eigenheiten gerade der Mussórgskijschen Tonsprache ins rechte Licht zu rücken. Im Grunde paßt sein glanzvoller, gesättigter Instrumentationsstil (sein Capriccio espagnol!) nicht zu den Herbheiten und der Insichgekehrtheit Mussórgskijscher Ausdrucksweise. Diese wurde nach der Seite des Opernhaften umgebogen, wodurch sie an Durchschlagskraft allerdings gewann. Das zeigt sich besonders deutlich im abschließenden Liebesduett des Polenaktes, den Kórssakoff — im Gegensatz zu Mussórgskij — einem rauschenden Abschluß zuführt. Hier darf das als Vorzug gelten, da der Komponist in diesen beiden Szenen selbst in die Sphäre der »Großen Oper« hinabstieg. Für die anderen Bilder aber liegt der Fall so, daß die Orchestertechnik, die Mussórgskijs um ein halbes Jahrhundert vorausgreifendem Musikstil entsprochen hätte, damals noch garnicht existierte.

Und hiermit gelangen wir zu einem der Kernpunkte aller um Mussórgskij kreisenden Probleme: gemeint ist die tiefe Tragik, daß es ihm letzten Endes versagt blieb, für seine in ferne Zukunft weisenden Tonvisionen die entsprechende musikalische Technik zu finden. So wird sein uns hinterlassenes Werk stets der »Bearbeitung« durch irgend-

welche Künstler ausgesetzt bleiben. Und sicherlich war unter seinen Zeitgenossen niemand dazu besser imstande als Kórssakoff.

Es ist daher unwahrscheinlich, daß die Original-Orchesterpartitur des »Boris« sich jemals dauernd durchsetzen wird. Ein Mittelweg erscheint geboten. Es müßte eine Fassung zwischen Original und Kórssakoffscher Bearbeitung zustande kommen. Und zwar zunächst ein Klavierauszug, der den von Mussórgskij als Grundlage beibehält, aber die tatsächlichen Verbesserungen Kórssakoffs mit einbezieht, ohne dessen unzählige, unbegründete Veränderungen zu akzeptieren. Also ein Auszug, der dem Original bedeutend näher stehen müßte als der Bearbeitung. Dieser Auszug wäre in einer Weise zu instrumentieren, die sich dem Kórssakoffschen Orchestersatz zweifellos annähert — als dem hervorragendsten Instrumentationsstil, den die Russen bis heute aufzuweisen hatten. Hier nachträgliche Experimente mit Hilfe der heutigen Orchestertechnik zu unternehmen, wäre gefährlich. Da Mussórgskij selbst sie nicht besaß, so wird bei allen Rekonstruktionen stets ein Bruch übrig bleiben. In allen diesen Fragen die richtige Mitte zu finden, dürfte nicht leicht sein. Nur ein mit Takt, Stilgefühl und Kenntnissen ausgerüsteter Musiker könnte eine solche Arbeit wagen. Doch müßte ein derartiger Schritt geschehen. Denn Kórssakoffs Arbeit enthält allzuviel Umbiegungen und Verbiegungen Mussórgskijschen Geistes, als daß man sich damit auf die Dauer abfinden könnte.

Die erste Aufführung des »Boris Godunóff« in der Fassung von Kórssakoff fand unter dessen Leitung am 28. November 1896 in Petersburg im Saal des Konservatoriums statt. Mit einem Orchester, das für diesen Zweck zusammengestellt wurde. Die Kaiserliche Oper aber, wo einst die längst vergessene Uraufführung (1874) vor sich gegangen war, brachte das Werk erst im Herbst 1904 mit Schaljápin in der Titelrolle heraus. Von hier eroberte es sich Paris — wo die Franzosen sich besonders für Mussórgskij begeisterten — und weiterhin die ganze Welt. Die erste deutsche Aufführung kam am 29. Oktober 1913 in Breslau zustande.

## CHOWÁNSCHTSCHINA

(Sommer 1872 bis 1880)

Am 23. Juli 1872 schreibt Mussórgskij die letzten Noten in die Partitur seines »Borís«. Zehn Tage vorher richtet er an Stássoff einen Brief (vom 13. Juli 1872), in dem von einem neuen Opernplan die Rede ist. Er »schwelgt im Sammeln von Material, sein Kopf glüht wie ein Kessel«. Zwei Tage später erfahren wir von der Zueignung des noch garnicht existierenden Werkes an den Freund: »Ich widme Ihnen mich selbst und jenen ganzen Abschnitt meines Lebens, in dem ‚Chowánschtschina' geschaffen werden wird, die ja gerade Ihrer Anregung den ersten Anstoß verdankt.«

Wie in »Salambo« will Mussórgskij nun wieder sein eigener Librettist werden. Dort galt es Flauberts Roman zu dramatisieren, hier jene unruhige Übergangszeit der russischen Geschichte kurz vor dem Regierungsantritt Peters des Großen. Es reizt den Tondichter, die Gegensätze des »alten« und des sich gerade entwickelnden »neuen« Rußland zu gestalten; und jene mächtigen Männer, die die aufeinanderprallenden Ideen dieser Zeit verkörpern. Zunächst die beiden Fürsten Chowánskij, Vater und Sohn, von denen der erste die berüchtigte Zarenleibwache, die »Strelítzen« kommandiert, mit deren Unterstützung er sich die Krone aufs Haupt zu setzen gedenkt. Dann den greisen Sektiererführer Dossifeí (ein ehemaliger Fürst Muischétzkij), wie Chowánskij dem »alten« Rußland zugetan. Doch strebt er nicht wie dieser nach weltlicher Macht, sondern nach Erneuerung des inneren Menschen auf Grund religiös-mystischer Lehren. Diesen zwei gegenübergestellt: Fürst Golízyn, der das Heil von westeuropäischer Zivilisation erwartet. Mussórgskij vertieft sich in das Studium unzähliger geschichtlicher Quellen und sucht das Kolorit jener Zeit festzuhalten, wobei es ihm auf historische Treue nicht ankommt.

Man schreibt das Jahr 1682. An der Spitze des Reiches steht die Regentin Ssófja; ihr jüngster Bruder Peter zählt erst zehn Jahre. Da sie Intrigen von seiten der allzumächtigen Fürsten Chowánskij befürchtet, läßt sie beide hinrichten. Im Laufe der

nächsten Jahre zieht der noch fast knabenhafte Peter sich eine Leibgarde — darunter das später so berühmte Preobrashénskij-Regiment — heran. Mit Hilfe solcher Streitmacht besteigt er 1689 den Zarenthron, indem er die widerspenstigen Strelítzen entwaffnet und den Günstling seiner Schwester, den Fürsten Golízyn, in die Verbannung schickt. So die Geschichte. Bei Mussórgskij aber spielt sich alles in dem einen Jahr 1682 ab, als der zehnjährige Peter noch garnicht imstande war, Schrecken einzuflößen. Und die Fürsten Chowánskij läßt der Tondichter auf andere Art ums Leben kommen.

Über die ersten Jahre der Arbeit an »Chowánschtschina« sind wir recht genau durch viele Briefe unterrichtet, die man im letzten Abschnitt dieses Buches nachlesen möge. Mussórgskijs Besessenheit von diesem Stoff scheint keine Grenzen zu kennen. Zunächst greift er nach denjenigen Situationen des geplanten Werkes, die seine Phantasie in erster Linie reizen. Jetzt und auch späterhin kommt es zu keinem abgerundeten Libretto. Von diesem werden zunächst Bruchstücke des ersten und letzten Aktes fertig, die der Tondichter seit 1873 in Musik setzt. Freund Stássoff steht ihm unermüdlich mit Ratschlägen zur Seite, vermag aber solch disziplinlosem Arbeiten nicht zu steuern. So verpufft viel nutzlos verschwendete Kraft. Überlang gewordenen Szenen stehen allzu kurze gegenüber. Bereits komponierte Teile werden ausgemerzt. Von einer knapp und folgerichtig geführten Handlung kann keine Rede sein. Personen tauchen auf und verschwinden, ohne unser Interesse zu erwecken, ohne innere Notwendigkeit für den Gang des Stückes. In den ersten Jahren seit 1872 entsteht nur eine Reihe zusammenhangloser textlicher und musikalischer Fragmente, und erst am 30. Juli 1875 kommt es zum Abschluß des ersten Aktes. Im August 1876 ist der zweite Akt beendet. Bis auf das abschließende Quintett, das Mussórgskij »unter Anleitung von Rímskij-Kórssakoff« komponieren will (vgl. den Brief an Stássoff vom 16. August 1876). Darüber Entsetzen bei Stássoff, der den Freund in einem Brief von diesem Vorhaben abzubringen sucht. Nicht auf die Technik und die Musik als solche käme es an, schreibt er ihm, sondern auf die »tieferen inneren Zusammenhänge und auf geschichtlichen Farbenreichtum«. Solch

unglücklichen Ratschlägen, die ihn in seiner Abscheu vor allem Technischen bestärken, folgt Mussórgskij nur allzugern und hinterläßt den zweiten Akt nach seinem Tode unvollendet, d. h. ohne jenes Quintett.

Seit 1875 rückt die Arbeit immer langsamer vor. Der Mißerfolg des »Borís«, der Zwist mit den meisten Mitgliedern des »mächtigen Häufleins« haben den Künstler verbittert. Sein Leben gestaltet sich immer unregelmäßiger und freudloser. Den dritten Akt beendet er erst am 29. Mai 1880. Doch stammen manche Teile von dessen Musik bereits aus dem Jahre 1873. Der vierte und fünfte Akt — beide ziemlich schmächtig an Umfang — gelangen ebenfalls im Sommer 1880 zum Abschluß. Bis auf die das Werk beschließende kurze Selbstverbrennungsszene der Sektierer, deren Mussórgskij vermutlich aus technischen Gründen — wie am Ende des zweiten Aktes — nicht Herr wurde. Er wollte hier nämlich einen neuen Chorstil verwirklichen: Unisono-Koloraturgesänge des ganzen Chores mit Benutzung altkirchlicher Themen (vgl. die zwei Briefe an Stássoff vom 23. Juli und 2. August 1873).

*Inhalt des Stückes*

Kurze orchestrale Einleitung, betitelt: »Morgendämmerung am Fluß Moskwá«. Eine der wenigen Naturschilderungen des Komponisten, aufgebaut auf einem langsamen, edel geformten Thema volkstümlichen Charakters in freier Variationenform. Neben fesselnden Wendungen fehlt es auch nicht an solchen mehr konventioneller Art (vgl. Brief an Stássoff vom 2. August 1873).

1. Akt. Der »Rote Platz« in Moskau. Noch während des Vorspiels ist der Vorhang in die Höhe gegangen. Die aufgehende Sonne beleuchtet die Kirchtürme. Rechts die Bude des Schreibers und ein Pfosten mit Aufschriften. Strelítzenpatrouillen ziehen über die Szene. Sie verspotten ihren schlaftrunkenen Kameraden Kúsjka, der Wache hält, und den gleich darauf auftretenden Schreiber, der sich in seine Bude begibt. Ein spitziges, scharf rhythmisiertes Motiv charakterisiert diesen, an den der intrigante Bojár Schaklowíty sich heranmacht, um ihm eine Denunziation

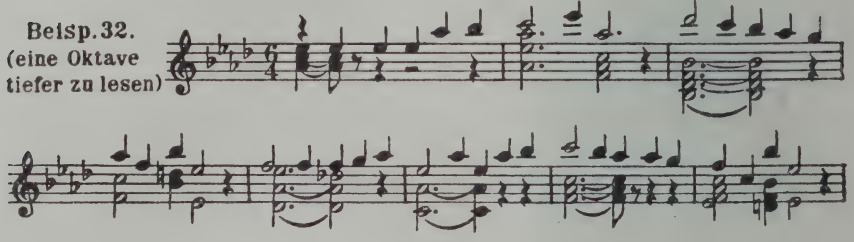
über hochverräterische Pläne der Fürsten Chowánskij zu diktieren. Nur unwillig fügt sich der verängstigte Schreiber dem nicht ungefährlichen geheimen Vorhaben des Bojáren. Nach dessen Weggang sammelt sich Volk an und bringt den Schreiber zum zweitenmal in eine unangenehme Lage. Schon beginnt es dem sich Sträubenden seine Bude zu zerstören, so daß er sich schließlich bereit erklärt, den Leuten die Aufschriften auf den Pfosten vorzulesen, wo von den vielen Untaten der allmächtigen Strelítzen die Rede ist. Da erklingen aus der Ferne Fanfaren, die das Herannahen des gefürchteten Strelítzenführers, des alten Chowánskij, verkünden. Der Schreiber verschwindet. Die Strelítzen strömen zusammen. Eine machtvolle C-dur-Jubelhymne bereitet das Erscheinen des Gewaltigen vor. Mit einem marschartigen Unisono-Leitmotiv tritt Chowánskij auf; er verkündet, daß dem »alten« Rußland von aufrührerischen Bojáren Gefahr drohe, und fordert die Strelítzen zu einem Umzug durch Moskau auf. Kaum sind er und die Massen verschwunden, als die junge Deutsche Emma auf die Bühne stürzt, verfolgt vom jungen André Chowánskij, dessen Umarmungen sie sich zu entziehen sucht. Die Musik dieses kurzen Auftritts gehört zu den schwächsten Teilen des ganzen Werkes. Schützend stellt die Sektiererin Márfa, die den Fürsten André liebt, aber von ihm verlassen wurde, sich zwischen die beiden. Wütend bedroht André sie mit dem Messer. Und als der alte Chowánskij auf seinem Umzuge wieder auf den »Roten Platz« gelangt, geraten Vater und Sohn wegen des »Lutherkindes« Emma in Streit. Schon will André das Mädchen erstechen, als der greise Führer der Sektierer Dossifeí dazwischentritt, Emma der Obhut Márfas anvertraut und im Namen des Allerhöchsten Frieden stiftet. Worte heiligster Ekstase entströmen seinen Lippen (es-moll-Episode, Klavierauszug Buchstabe 51). Die Fürsten fügen sich und ziehen mit ihren Truppen ab. Dossifeí aber wendet sich an seine Anhänger, die »Altgläubigen«, und vereint sich mit ihnen zu einem Gebet, in dem er die Abkehr von der Welt fordert. Mystische Klänge eines A-cappella-Chores in äolischer Tonart erschallen. Unterbrochen von tiefen Glockentönen fis-c (Klavier, Kontrabässe pizzicato und Tamtam). Mit dieser verminderten Quinte fis-c (pianissimo!) schließt

der Akt. Bei keinem Tondichter gibt es soviel Pianissimo-Aktschlüsse wie bei Mussórgskij.

2. Akt. Arbeitszimmer des Fürsten Golízyn. In gemischt europäisch-moskowitischem Geschmack. Der Fürst ist allein und stellt Betrachtungen darüber an, ob er der Regentin Ssófja, von der er soeben einen zärtlichen Brief erhalten hat, noch weiter vertrauen solle. Eintritt des lutherischen Pastors aus dem »Deutschenviertel« Moskaus, der Golízyn um Hilfe für seine vom jungen Fürsten André verfolgte Nichte Emma angeht. Hier erhält die Musik einen klassisch-deutschen Anstrich mit Verwendung eines Menuett-Themas. Folgt die Szene mit Márfa, die geheime Mächte anruft und dem Fürsten das ihm drohende Schicksal baldiger Verbannung weissagt. Die Musik der »Prophezeiung« gehört zu den Perlen des Werkes. Erzürnt weist Golízyn die Sektiererin von sich und erteilt seinem Diener den geheimen Befehl, die Frau umbringen zu lassen (vgl. Brief an Stássoff vom 6. August 1873). Und nun treten zuerst der alte Chowánskij, dann Dossifeí auf, wobei es zu einem heftigen Streit der drei Männer kommt, deren unüberbrückbare Anschauungen jede Verständigung ausschließen. In den Zwist mischen sich die Klänge bald nah, bald fern vorüberziehender Sektiererscharen. Plötzlich rennt Márfa ins Zimmer, die den Häschern Golízyns entgangen ist. Allgemeines Erstaunen. Aber schon lenkt ein neues Ereignis die Aufmerksamkeit auf sich. Schaklowíty meldet, daß dem Zaren Peter eine Anzeige erstattet worden sei über das Streben der Fürsten Chowánskij nach der Zarenkrone. Peter aber habe verächtlich ausgerufen: »Chowánschtschina« (= ach was, Chowanskiade; daher der Titel der Oper!), und eine Untersuchung angeordnet. Die allseitige Verwirrung sollte — wie bereits erwähnt — in einem Quintett einen gesteigerten Ausdruck finden und den Akt beim Fallen des Vorhanges mit einem »drohenden Akkord«, wiederum »pianissimo«, schließen (vgl. Brief an Stássoff vom 6. August 1873). Da Mussórgskij aber das Quintett niemals schrieb, so beendete der Herausgeber Rímskij-Kórssakoff das Bild mit einem kurzen orchestralen Nachspiel, dessen Thema der Einleitung der Oper entnommen wurde.

3. Akt. In der Strelítzenvorstadt, durch welche die Sektierer mit denselben hymnischen Gesängen ziehen, die soeben im zweiten Akt erklangen. Von der Menge sondert sich Márfa ab und singt auf den Stufen des vom Fürsten André bewohnten Hauses ein schwärmerisches Klagelied über seine Treulosigkeit; und zwar eine russische Volksweise (»Die Ausgestoßene«), die Mussórgskij nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet hatte (Beispiel 32). Diesem Gesang lauscht die fanatisch boshafte alte

Beisp. 32.
(eine Oktave tiefer zu lesen)



Sektiererin Susanna und überschüttet die »vollblütige, kraftstrotzende« Márfa mit Vorwürfen. Deren »sinnlichem, leidenschaftlichem Alt« wird ein »dünner, kreischender Sopran« gegenübergestellt (vgl. Brief an Stássoff vom 6. September 1873). Doch ist die episodische Figur der Susanna gänzlich überflüssig, und nur die erfindungsstarke Musik könnte die Beibehaltung der Szene in einer Aufführung allenfalls rechtfertigen. Den Streit zwischen den beiden Frauen schlichtet Dossifeí, der, voll menschlicher Anteilnahme, die zwiespältige — teils sinnliche, teils allem Irdischen abgewandte — Natur Márfas zu rechtfertigen sucht. Ihm, der ihr Trost zuspricht, vertraut sie — nach dem Abgang Susannas — ihre Liebesqualen an. Der nun folgende tiefgefühlte, aber durchaus opernhafte Gesang Schaklowítys über die jahrhundertealten Leiden Rußlands mutet als Einschiebsel an; er wird von den Rufen der Strelítzen unterbrochen, die auf die Straße ziehen.

Und nun entwickeln sich Volksszenen, für die Mussórgskij eine geniale dramatische Musik erfindet. Nach den vielen textlichen Unbeholfenheiten, die auch die Musik ständig behindern, atmet man endlich auf. Die derben Soldatenlieder sind von hinreißendem

Rhythmus durchflutet. Dann werfen sich die Strelítzenweiber fluchend und tobend auf ihre ewig betrunkenen, ihre Frauen vernachlässigenden Männer. Und der eingangs erwähnte Strelítze Kúsjka singt sein Lied vom »Klatsch«, dessen einzelne Strophen durch Zurufe der lauschenden Masse unterbrochen werden.

Nun aber der Höhepunkt. Die wilde Szene wird durch das Auftreten des Schreibers in eine andere Bahn gelenkt, indem er angstvoll schreiend auf die Bühne stürzt und atemlos die Neuigkeit berichtet, daß Peters Garde urplötzlich den größten Teil der Strelítzen umzingelt und entwaffnet habe. Solche »Botenerzählungen« gehören sonst in allen Opern zu den von den Komponisten gefürchteten Partien. Und jeder Dramatiker bemüht sich, die Handlung auf die Bühne zu verpflanzen, anstatt sie bloß »erzählen« zu lassen. Mussórgskij aber inspirieren die balladesken Einzelheiten dieser Schilderung zu einer bald fiebernden, bald tobenden Musik, von der die Schreie der anwesenden entsetzten Strelítzen sich seltsam abheben. So kommt es gerade hier zur größten Steigerung des ganzen Aktes. Und da Aufführungen von »Chowánschtschina« stets zu den Seltenheiten gehören werden, so wäre zu erwägen, ob nicht hier und dort in Konzerten, wo ein Chor zur Verfügung steht, dieses Bruchstück zur Wiedergabe gelangen könnte. Etwa vom Auftritt der Strelítzen bis zum Schluß der Schreibererzählung (Klavierauszug Seite 116 Buchstabe 117 bis Seite 132, drei Takte vor Buchstabe 135).

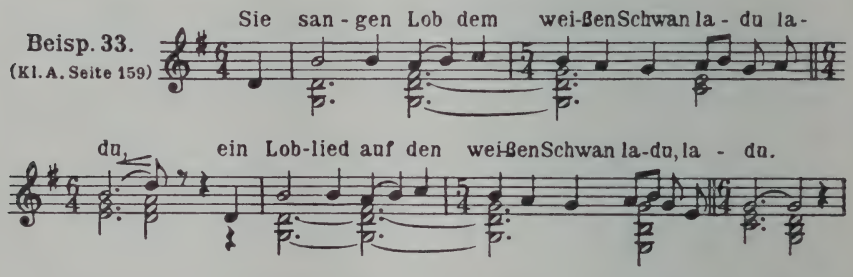
Nun rufen die erschreckten Strelítzen ihren Führer, den alten Chowánskij, aus seinem Hause heraus, der ihnen die Nachricht des Schreibers bestätigt. Furchtbar wäre Zar Peter, und Gewaltanwendung gegen ihn unmöglich. Mit einem Pianissimo-Gebet der verängstigten Menge schließt der dritte Aufzug.

4. Akt, 1. Bild. Prunkvoller Speisesaal im Landhause des Fürsten Chowánskij, der von den Kammermädchen mit Gesang unterhalten wird. Ein Diener Golízyns warnt ihn im Namen seines Herrn vor einem bevorstehenden Anschlag. Chowánskij aber schlägt die Warnung in den Wind und läßt den ungebetenen Übermittler durchpeitschen. Dann befiehlt er seinen persischen Sklavinnen einen Tanz aufzuführen. Diese farbige orientalische Tanzmusik mit ihren teils gedehnt-sinnlichen, teils sausend sich

überstürzenden Rhythmen ist nicht ohne Grund viel bewundert worden. Doch erweist sich Borodín mit seinen »Polowézkischen Tänzen« des »Fürsten Ígor« in diesem einen Falle Mussórgskij überlegen und bietet damit wohl die überhaupt rassigste morgenländische Ballettszene, an die vielleicht nur Glínkas »Lesgínka« aus dem »Russlán« heranreicht.

Mitten in den Tanz platzt Schaklowíty mit der Nachricht, die Regentin Ssófja wünsche unverzüglich Chowánskijs Rat zu hören. Dieser läßt sich sofort Festkleider anlegen, während der Mädchenchor ihm zu Ehren ein Loblied mit dem Refrain »Ládu, ladú« anstimmt, das Mussórgskij einer Volksweise entnahm (Beispiel 33). Aber im Begriff aufzubrechen, wird Chowánskij an der Tür von gedungenen Häschern ermordet. Entsetzt stürzt alles

Beisp. 33.
(Kl. A. Seite 159)




von dannen, nur Schaklowíty wiederholt hohnlachend neben dem Leichnam den Refrain: »Ládu, ladú.« Die äußerst wirkungsvolle Musik dieses knapp gefaßten Bildes vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es die Handlung des Stückes nicht fördert.

4. Akt, 2. Bild. Platz vor der Basilius-Kathedrale in Moskau. Zu den Klängen eines es-moll-Trauermarsches mit edel gewölbter Melodik wird der soeben verbannte Golízyn von Reitern im geschlossenen Wagen über die Bühne eskortiert. Entblößten Hauptes folgt das Volk dem Zug und fleht zu Gott um Erbarmen für den Verbannten. Gespräch zwischen Dossifeí und Márfa. Böse Zeiten sind angebrochen. Den Reitern wurde befohlen, die Sektierer in ihrer Klause umzubringen. Diesen Plan will Dossifeí vereiteln, indem die Sektierer sich vorher selbst verbrennen. Zum erstenmal erklingt Márfas ekstatische, aber leicht italienisierende Melodie

(Klavierauszug Seite 167 Buchstabe 173), die Mussórgskij im Brief an Stássoff vom 23. Juli 1873 erwähnt. Als Fürst André auf der Suche nach Emma verstört erscheint, erzählt Márfa ihm von der Ermordung seines Vaters, der ihm selbst drohenden Gefahr und der Entwaffnung der Strelítzen durch Peter. Er will es nicht glauben. In diesem Augenblick aber beginnen die Domglocken zu läuten, und die entwaffneten Strelítzen kommen daher. Voller Entsetzen flüchtet André mit Márfa. Die Strelítzen aber lassen sich auf die Knie nieder und erwarten den Richtspruch Peters. Ihre heulenden Weiber umgeben sie. Und hier hat Mussórgskij es versucht, dieses Geheul durch eine Art Unisono-Koloraturgesang der Frauen wiederzugeben. Ein stilistisches Mittel, das er — wie bereits erwähnt — am Schluß der Oper in großem Maßstab verwirklichen wollte. Zwischen dem Gewimmer hört man aus der Entfernung den flotten Geschwindmarsch der sich nähernden Preobrashénskij-Leibgarde. Mit fliegenden Fahnen zieht diese auf. Gänzlicher Stimmungsumschwung in der Musik. Dur-Fanfaren charakterisieren die Sieger. Ein Herold verkündet den knienden Strelítzen die Begnadigung durch Peter. Mit einem frohlockendem As-dur-Marsch der abrückenden Preobrashénzen schließt das Bild. Schon hier hatte offenbar Mussórgskij den »vorzüglichen Kontrast« des Geheules der Weiber zum »Thema der Garde Peters« im Auge — einen Kontrast, den er auch für die Unisono-Koloraturgesänge des letzten Aktes plante (vgl. Brief an Stássoff vom 23. Juli 1873).

5. Akt. Einsiedelei der Sektierer. »Rauschen des Fichtenwaldes in der Mondnacht, bald anschwellend, bald ersterbend, wie die Meeresbrandung« (Brief an Stássoff vom 2. August 1873). Auf dieser musikalischen d-moll-Untermalung — einer der größten Eingebungen des Komponisten — beginnt Dossifeí seine »Beichte«. Er selbst und seine zahlreichen Anhänger sind zur Selbstverbrennung entschlossen, da es keinen anderen Ausweg gibt. Die Preobrashénzen Peters haben die ganze Gegend umstellt. Peter bedeutet für die Sektierer den Antichrist, der sie für ihre Sünden heimsucht. In einem mystischen Chor in phrygischer Tonart (Klavierauszug Seite 186 Buchstabe 201) bereiten sie sich auf den Tod vor. Durchdringende Schreie: »Der Tod naht,« erschallen.

Von diesem Chor erzählt Kórssakoff in seiner »Chronik«, daß er anfangs eine Menge barbarisch klingender, leerer reiner Quinten und Quarten enthalten habe, die Stássoff entzückten. Doch habe Mussórgskij später den ersten Entwurf abgeändert, so daß nur vereinzelte Intervalle der beschriebenen Art stehen blieben. Márfa, die alle sinnlichen Regungen überwunden hat, ist voll ekstatischen Glaubens und sucht auch den Fürsten André auf den Tod vorzubereiten, der — in seiner Torheit — Emma in der Einsiedelei verborgen wähnt und ihr ein Liebeslied singt. Die Sektiererin aber »stimmt ihren Hallelujagesang an«, umschreitet André »im weißen Sterbegewand, mit einer grünen Kerze in beiden Händen und verneigt sich tief. Allen ohne Ausnahme gefällt dieser Todesgesang einer Liebenden, und sogar mir selbst gefällt er,« schreibt der Tondichter an Stássoff (Briefe vom 23. Juli und 2. August 1873). Schon im vorletzten Bild war von dieser visionären Melodie (in Dur) die Rede, die hier in verschiedenen Abwandlungen erscheint, zwischen die auch Motive eines es-moll-Trauermarsches eingebettet sind. In höchster Verzückung hat Mussórgskij alle diese Partien geschaffen, wie die erwähnten Briefe aus dem Jahre 1873 deutlich bezeugen, und doch ist ihm hier kein endgültiger Wurf, keine letzte Abrundung gelungen. Schon die rhythmische Einförmigkeit — der ewige $\frac{4}{4}$ Takt — stört, und die Melodik nimmt hier und dort leicht italienische Färbung an.

Unterdessen betreten auch Dossifeí und die ganze Schar der Sektierer in weißen Sterbegewändern, mit brennenden Kerzen in den Händen die Szene und besteigen den Scheiterhaufen. Zwischendurch vernimmt man die Fanfaren der sich nähernden Preobrashénzen. Márfa zündet den Holzstoß an, und der Chor stimmt eine religiöse Hymne an. Als Peters Garde auftritt, schlagen bereits die Flammen über den Sektierern zusammen, die alle umkommen. Mit dem Geschwindmarsch, der bereits das vorletzte Bild beschließt, endet auch die ganze Oper (vgl. Brief an Stássoff vom 22. August 1880).

Doch stammt der Schlußchor (Klavierauszug Seite 198) von Kórssakoff, der eine originale Sektierermelodie benutzte, die Mussórgskij von Frau Karmálina übergeben worden war (vgl. Brief

an Frau Karmálina vom 23. Juli 1874). Seiner schwierigen Aufgabe entledigte sich Kórssakoff mit stilistischem Feingefühl, doch ohne daß ihm die erforderliche Steigerung gelungen wäre.

### *Charakter und Bedeutung des Werkes*

Ein Gesamtbild von »Chowánschtschina« zu gewinnen, ist schwieriger, als etwa den »Boris« zu beurteilen. Lassen sich schon in diesem allerhand Ungleichmäßigkeiten nachweisen, um wieviel mehr erst in »Chowánschtschina«. Es war Mussórgskijs Verhängnis, daß er sich mit der Formung solch gewaltigen Vorwurfs auf ein Gebiet hinauswagte, das er nicht beherrschte. Nur ein Dramatiker höchsten Ranges wäre an einem solchen Problem nicht gescheitert. Und das Grundübel: die Unzulänglichkeit des Textbuches zieht alle übrigen Schwächen des Werkes nach sich. Doch kann man Mussórgskij nicht daraus einen Vorwurf machen — wie das in Rußland geschieht — daß er mit den geschichtlichen Tatsachen frei umspringt. Den Charakter der Zeit hat er überaus scharf festgehalten, und jeder Künstler ist berechtigt, mit dem ihm vorliegenden Material so zu schalten, wie es ihm nach künstlerischen Gesichtspunkten angemessen erscheint.

Schon die Art, wie der Tondichter mit dem Stoff herumexperimentierte, zeigt, daß er der selbstgestellten Aufgabe nicht Herr wurde. Und Kórssakoff berichtet, daß Mussórgskij bei der endgültigen Redaktion des »Volksdramas« vor allem solche Szenen benutzte, die schon komponiert waren; während er andere, noch nicht in Musik gesetzte, strich, um schneller zu einem Abschluß zu gelangen. Dadurch verdarb er sich den Gesamtaufbau. Nur ein einziges, bereits vertontes Bild, das im »Deutschenviertel« Moskaus spielte, schloß er später aus. Die Musik dazu, im »Mozart-Stil« — wie Kórssakoff erzählt — hat sich leider nicht erhalten; wurde vermutlich auch nie zu Papier gebracht. Hier sollten die blaß gestalteten Figuren Emmas und des Pastors weiter ausgebaut werden. Und für die ebenso farblos gezeichnete Susanna waren ursprünglich gleichfalls Ergänzungen vorgesehen.

So erweist sich Mussórgskijs Textbuch als stärkster Feind seiner Musik. Im »Boris« war von der äußerst charakteristischen

Zeichnung der einzelnen Personen die Rede; von der bestimmten »musikalischen Atmosphäre«, die jede von ihnen umgab und der — im Vergleich hierzu — nebensächlichen Bedeutung der Leitmotive. Letztere nun treten in »Chowánschtschina« noch mehr zurück. Eigentlich besitzt nur der alte Chowánskij — abgesehen von der ganz episodischen Figur des Dieners Golízyns — sein Leitmotiv, das die Breitspurigkeit und Überheblichkeit des Magnaten trefflich zum Ausdruck bringt. Im Grunde aber ging Mussórgskij sicherlich darauf aus, die verschiedenen Personen — wie im »Borís« — in ihre eigenen »musikalischen Atmosphären« zu bannen. Doch gelingt ihm das nur mit einer einzigen Gestalt: der des teils komischen, teils lächerlichen Schreibers. Neu sind die vielen synkopierten Rhythmen seiner Redeweise, die ihn schon dadurch von seiner Umgebung abheben und den Humor der Situationen unterstreichen, in die er meist unfreiwillig gerät. Wo immer er auftritt, was er auch singt — überall erklingt sogleich eine prickelnde, das Ohr aufreizende Musik. Im ganzen ein ebenbürtiges Seitenstück zu den gänzlich anders gearteten Typen der Bettelmönche im »Borís«.

Leider sind die Hauptgestalten nicht entfernt so geglückt, wie der immerhin nebensächliche Schreiber. Zweifellos liegt das an dem mangelhaften Libretto mit den bestenfalls nur skizzierten, nie von innen heraus gestalteten Charakteren. Gewiß lassen sich für Dossifeí, Golízyn und den alten Chowánskij allerhand musikalische Ansätze nachweisen, die über Mussórgskijs Absichten Aufschluß geben. Aber es bleibt bei Anläufen. Chowánskijs erwähntes Leitmotiv deutet wohl an, schafft aber noch keine »musikalische Atmosphäre«, wie der Schreiber eine besitzt. Für Dossifeís »Mystik« erfindet der Komponist herrliche, getragene Partien, die aber nur Episoden bleiben. Und die Charakterisierung des westeuropäischen Golízyn durch »klassische« Wendungen der Musik kann höchsten Anforderungen — die man nun einmal an Mussórgskij stellt — nicht genügen. Nirgends zeigen sich die durch das dichterische Unvermögen des Künstlers hervorgerufenen Behemmungen der Musik so deutlich, wie im Streit der drei Fürsten (2. Akt). Der verworrene, wenig fesselnde Dialog dieses Zwistes hat eine breitspurige, rhythmisch eintönige Musik

zur Folge, die von einer Herausmeißelung der drei äußerst verschiedenartigen Temperamente weit entfernt ist.

Unter den Hauptfiguren ist Mussórgskij die »seinem Herzen so nahestehende« Sektiererin Márfa (Brief an Stássoff vom 23. Juli 1873) noch am ehesten gelungen. Doch handelt es sich auch in diesem Fall — ähnlich wie bei Dossifeí — um hinreißende musikalische Episoden, die sich nicht überall zu einer höheren Einheit zusammenschließen; um das Stammeln des entrückten Tondichters, dem die Gebundenheit an eine ungenügende Technik sich wie ein Bleigewicht an die Glieder hängt. Dies bezieht sich vor allem auf die Gesänge zwischen Márfa und Fürst André im letzten Akt, deren einzelne Teile aneinandergereiht erscheinen, ohne dynamische Höhepunkte, ohne rhythmische Gliederung. Auch hier ist der Text die Hauptursache für manches Versagen der Musik. Denn in den in jeder Weise so abgestuften und abgetönten »Visionen« des Borís erklimmt Mussórgskij Gipfel, die in den »Ekstasen« der »leidenschaftlichen, echt russischen« Márfa nicht nachweisbar sind. Die übrigen Gestalten aber, wie Fürst André, Emma, Susanna, der Pastor — textlich wie musikalisch — wandern als leere Schemen über den Schauplatz. Und der intrigante Schaklowíty vermag nur anfangs beim Diktieren der Denunziation einiges Interesse zu erwecken. Wie ganz anders wußte doch Mussórgskij sein Gegenstück, den Bojáren Schuískij, im »Borís« zu zeichnen!

Doch darf nicht übersehen werden, daß auch »Chowánschtschina« gleich dem »Borís« den Untertitel »musikalisches Volksdrama« trägt. In der Tat nehmen die Chöre der Strelítzen, ihrer Weiber, der Sektierer, des einfachen Volkes auch in diesem Werk einen breiten Raum ein. Hier fühlt der Komponist sich auf ureigenstem Gebiet. Und nur hier lassen sich — abgesehen von der Figur des Schreibers — »musikalische Atmosphären« nachweisen, welche die verschiedenen Volksgruppen kennzeichnen. Anders sind die derben, fast tierischen Strelítzen gezeichnet, anders ihre »heulenden« Weiber, anders die mystischen gottergebenen Sektierer.

Stellt man die Frage, ob Mussórgskij in »Chowánschtschina« eine musikalische Entwicklung über den »Borís« hinaus genom-

men hat, so muß dies verneint werden. Wohl schwebten ihm bestimmte hochgesteckte Ziele vor, um deren Verwirklichung er sich bemühte. Darüber gibt der Brief an Stássoff vom 25. Dezember 1876 beredten Aufschluß. Auf ein neues Melos kommt es ihm an; auf die »durch den Wortsinn gerechtfertigte Melodie«, die der »so beliebten klassischen Melodie widerstrebt und doch von jedermann sofort verstanden wird«. Ein solcher Stil birgt Gefahren in sich. Nun entsteht die Tendenz, auch Rezitative in abgezirkelte melodische Phrasen umzuwandeln. Obgleich Mussórgskij in dem angeführten Brief sich dagegen verwahrt und für »dramatische Aktionen« das Rezitativ als solches aufrechterhalten will. Doch tut er das nicht immer. Im »Streit der drei Fürsten« (2. Akt, Klavierauszug Seite 82) legt er Golízyn im höchsten Affekt eine zwar schön geschwungene, zweimal wiederholte Melodie in den Mund, deren »periodische Bildung« in diesem Fall aber fehl am Ort ist. Ein Schulbeispiel, wie aus Rezitativen, die ihrem Wesen nach an keinen Takt gebunden sind, hier in gleichmäßige Perioden eingeschachtelte melodische Wendungen entstehen. Ein Übel, das schon im »Borís« ab und zu hervortritt und an dem die ganze »Chowánschtschina« krankt. Daher die bereits mehrfach erwähnte rhythmische Monotonie; die einförmige Zusammenfassung von Taktteilen oder ganzen Takten zu meist gradzahligen Perioden, bedingt durch allzuheftige Herausarbeitung der melodischen Gesangselemente. Ohne es zu ahnen, nähert Mussórgskij sich hier manchen Gepflogenheiten des ihm so verhaßten Verdi, dessen periodisierte Melodiebildungen ebenfalls nicht immer seine Stärke ausmachen. Und es ist nicht zu verwundern, daß in »Chowánschtschina« diese Überbetonung des Melos in der Singstimme zu einigen italienischen Anklängen führte.

Faßt man alles über dieses »musikalische Volksdrama« Gesagte zusammen, so kann kein Zweifel bestehen, daß »Chowánschtschina« mißglücken mußte; Mussórgskij erreichte das ihm vorschwebende Ziel nicht. Die Musik des »Borís« weist nicht nur kühner in die Zukunft und steht uns daher näher, sondern ist auch weit erfindungsreicher und in harmonischer Beziehung viel fesselnder. Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen Webers einfallsgesättigtem »Freischütz« und seiner dünnflüssigeren und

textlich verunglückten »Euryanthe«, in welcher der Komponist einen neuen »musikdramatischen« Stil vergeblich zu verwirklichen suchte. Gleich »Euryanthe« wird »Chowánschtschina« stets ein Schmerzenskind aller Theater bleiben. Den neuen »melodischen« Stil aber führte Mussórgskij mit ungleich größerem Gelingen in seiner komischen Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« ein.

### *Die Bearbeitung Rímskij-Kórssakoffs*

Als Mussórgskij im Frühjahr 1881 starb, hinterließ er den fast beendeten Klavierauszug von »Chowánschtschina« in völlig skizzenartigem Zustand, so daß Kórssakoff 1882 eine ungeheure Aufgabe zu bewältigen hatte, um das Musikdrama für eine Aufführung vorzubereiten. Es fehlte nicht nur die gesamte Instrumentation, sondern auch die Ausarbeitung der vielfach nur angedeuteten Musik. Die ersten Akte waren zu ausführlich geraten, die letzten zu knapp. Es galt also zu kürzen und, wie bereits erwähnt, zwei Aktschlüsse hinzuzukomponieren. Leider ließ Kórssakoff sich dazu hinreißen, das Werk von Grund aus umzugestalten, so daß »kein Stein auf dem anderen blieb«, wie Djágiljeff sich später ausdrückte. Hätte der Bearbeiter das Werk 25 Jahre später herausgegeben, als er die »Heirat« in Angriff nahm, so wäre er vorsichtiger verfahren. Es ist hier nicht der Ort, die unzähligen Veränderungen zu kennzeichnen und alle Kürzungen anzuführen, die mehr als tausend Takte betragen. Mit Recht durfte Kórssakoff für die Erfordernisse einer Aufführung ganze Szenen des ohnehin unübersichtlichen Dramas weglassen, nur hätte er sie, mit Angabe der Striche, in den gedruckten Klavierauszug aufnehmen sollen. Wie tief er überall (auch durch viele Einschiebsel) eingegriffen hat, erhellt deutlich aus den Worten des Mussórgskij-Forschers Karatuígin, der in Kórssakoff weniger den Herausgeber als den »Mitautor« der »Chowánschtschina« erblickt und sich — in völliger Verkennung der Tatsachen — zu der unglücklichen Behauptung versteigt, »die musikalische Ausdrucksweise Kórssakoffs entwickle sich folgerichtig aus derjenigen Mussórgskijs«. Das genaue Gegenteil ist der Fall, denn Mussórgskij

und Kórssakoff sind von Natur musikalische Antipoden, wenn auch Kórssakoff mitunter eine gewisse Anpassung an den Stil des Jugendfreundes gelingt. Oft aber auch garnicht, wovon die dem Geiste des Werkes widersprechenden vier hinzukomponierten Takte am Ende des ersten Aktes zeugen, die einen konventionellen Fortissimoschluß herbeiführen. Während Mussórgskij die verminderte Quinte fis-c im Baß pianissimo erklingen läßt. Folgende Auftritte merzte Kórssakoff in seinem Klavierauszug aus:

1. Im ersten Akt: die Szene des Schreibers, den das Volk unter Drohungen zwingt, die Aufschriften vorzulesen.

2. Im zweiten Akt: Die Verlesung des Briefes der Mutter Golízyns und den Auftritt des Pastors.

3. Im dritten Akt: Das Lied des Strelítzen Kúsjka vom »Klatsch«.

Außerdem fiel ein erheblicher Teil des »Streites der drei Fürsten« und des allzulang geratenen d-moll-Aktbeginnes: »Rauschen des Fichtenwaldes« dem Rotstift des Bearbeiters zum Opfer. Sehr eingreifende Veränderungen erlaubte sich der Herausgeber in bezug auf Umstellungen der Tonarten. Im Gegensatz zum »Borís« bewegen sich in »Chowánschtschina« ganze Partien unentwegt in einer und derselben Tonart. Zur Beseitigung solcher Einförmigkeit transponierte Kórssakoff einzelne Teile um einen halben Ton in die Tiefe oder in die Höhe. Solche Andeutungen mögen genügen. Im ganzen schneiden die Eingriffe des Bearbeiters viel tiefer in den Organismus des Werkes ein, als etwa im »Borís«. Es wäre daher dringend zu wünschen, daß die vielfach nur andeutende Originalskizze der »Chowánschtschina« — mit der unerläßlichsten musikalischen Ausarbeitung versehen — recht bald im Druck erscheint. Daß Kórssakoff wiederum in der Instrumentation sein Bestes gab, sei noch hervorgehoben.

Um diese Zeit lernt Tschaikówskij das Werk kennen, das er in einem Brief an Frau von Mekk vom 8. September 1884 in folgender verständnisloser Art beurteilt: »In ‚Chowánschtschina' fand ich gerade das, was ich erwartet hatte, d. h. einen sehr eigentümlich verstandenen und angewandten Rhythmus, dürftige Technik, Erfindungsarmut [!] und stellenweise talentvolle Episoden in einem Meer von harmonischer Ungereimtheit und Maniriertheit.«

Nachdem die Oper im Druck erschienen war, überreichte sie Kórssakoff 1885 dem berüchtigten Prüfungskomitee der Kaiserlichen Theater, dem Kapellmeister Napráwnik präsidierte. Dieser lehnte die Annahme ohne weiteres mit der Begründung ab, man habe schon genug von »einer radikalen Oper«. Damit meinte er den »Borís«, der aber bereits seit vielen Jahren vom Spielplan verschwunden war. So mußte eine Liebhabertruppe in Petersburg herangezogen werden, die 1886 acht Vorführungen von »Chowánschtschina« im Theatersaal Kononoff ermöglichte. In arg verstümmeltem Zustand. Denn die »geistliche Zensur« widersetzte sich dem Auftreten von »Sektierern« auf der Bühne, und deren Anführer Dossifeí mußte sich in die harmlose Figur eines »Wanderers« verwandeln.

Erst am 7. November 1911 — dreißig Jahre nach Mussórgskijs Tode — fand die erste Aufführung von »Chowánschtschina« im Kaiserlichen Marientheater zu Petersburg mit durchschlagendem Erfolg statt, wobei Schaljápin der Rolle des Dossifeí eine überragende Verkörperung zuteil werden ließ. Schon zwei Jahre später (1913) folgte die Große Oper in Paris, für die Ígor Strawínskij und Maurice Ravel — auf Initiative von S. P. Djágiljeff — eine Neubearbeitung angefertigt hatten. Von dieser erschien bei Bessel nur der von Strawínskij komponierte Schlußchor, der wenig charakteristisch ausfiel. Und als 1923 das Musikdrama dem ständigen Spielplan der Pariser Großen Oper einverleibt wurde, griff man wieder auf Kórssakoffs Ausgabe zurück.

In Deutschland fand die verdienstliche erste Aufführung von »Chowánschtschina« am 19. Februar 1924 in Frankfurt a. M. statt.

## DER JAHRMARKT VON SSOROTSCHÍNZY

### (1875—1880)

Über die Motive, die zur Entstehung dieser in der Ukraine spielenden komischen Oper führen und den Verlauf der Arbeit bestehen vielfach noch irrige Ansichten. Den einzigen authentischen Aufschluß darüber geben Mussórgskijs Briefe. Aus einer Äußerung vom 23. Juli 1874 (vgl. Brief an Frau Karmálina) erfahren

wir zum erstenmal von der Absicht des Komponisten, den »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« in Angriff zu nehmen und »Chowánschtschina« vorläufig zurückzustellen. »Zwei Riesengewichte wie ‚Borís' und ‚Chowánschtschina' dicht nebeneinander können einen erdrücken.« Dreiviertel Jahre darauf gelangt er zu einem anderen Resultat. »Auf die kleinrussische Oper habe ich verzichtet: die Ursache dieses Verzichtes besteht darin, daß es für einen Großrussen unmöglich ist, sich als Kleinrussen aufzuspielen und folglich das kleinrussische Rezitativ zu beherrschen.« (Vgl. Brief an Frau Karmálina vom 20. April 1875.) Indessen bleibt es nicht bei diesem Entschluß. Nach der Aufführung des »Borís« ist zwischen dem Komponisten und dem bereits vielfach erwähnten Bassisten Petróff eine herzliche Freundschaft entstanden, und für ihn — den Ukrainer — will Mussórgskij nun eine ukrainische Rolle schaffen. Auch Petróffs Tod im Jahre 1878 bringt ihn von seinem Vorhaben nicht ab, was wiederum seine Briefe bezeugen. Als er 1879 Südrußland bereist, überzeugt er sich von dem richtig getroffenen Kolorit seiner für die kleinrussische Oper entworfenen Musik. Überall, wo er hinkommt, zollen ihr die Ukrainer begeisterten Beifall (Briefe an Naúmoff und Stássoff vom 30. Juli und 10. September 1879). Und noch in seinen beiden letzten uns erhaltenen »Episteln« (vom 22. und 27./28. August 1880) ist von seiner Arbeit am »Jahrmarkt« die Rede, die leider Fragment bleiben sollte. Doch wissen wir nicht, in welchen Jahren die Hauptteile der Musik entstanden sind; nur, daß Mussórgskij aus Geldnot einige Bruchstücke daraus für Klavier bearbeitete und dem Verleger Bernard verkaufte.

Gleichzeitig mit »Chowánschtschina«, jedoch noch langsamer, gedieh der »Jahrmarkt« seiner Vollendung entgegen. So geschah es, daß sich im Nachlaß des Tondichters nur unvollständige Skizzen zum kleinrussischen Bühnenwerk vorfanden, die aber nichtsdestoweniger einen recht beträchtlichen Umfang aufweisen. Fast die ganze Musik zum ersten und zweiten Akt ist vorhanden, während vom dritten lediglich das »Lied der Parássja« komponiert wurde. Wiederum sucht Mussórgskij sich das Textbuch selbst zurechtzuzimmern, wobei er sich möglichst genau an Gógols gleichnamige Erzählung anlehnt. Und wiederum macht er sich

jene unglückliche Arbeitsmethode zu eigen, indem er einzelne Auftritte entwirft und dazu die Musik erfindet, ohne daß ihm ein abgerundetes Libretto vorlag. Nur ein Szenarium wird in der Öffentlichen Bibliothek in Leningrád aufbewahrt, das der Tondichter am 19. Mai 1877 in der Wohnung Petróffs, offenbar mit dessen Hilfe, niederschrieb. Doch wissen wir, daß schon vorher Musik zum »Jahrmarkt« entstanden war und daß Mussórgskij auch später noch allerhand Umstellungen und Veränderungen des ursprünglichen Entwurfes plante. Das Szenarium hat folgenden Wortlaut:

Orchestervorspiel: »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland.«

1. Akt.

1. Jahrmarkt (Chor).

2. Auftritt des Bauernburschen Grítzko mit seinen Freunden (Anspielung auf Parássja und Chíwrja).

3. Tscherewík und Parássja (ihre Individualitäten — Weizen, Glasperlen).

4. Chorszene der Jahrmarktshändler vom »Roten Wams« — hieraus muß sich eine Szene zu Vieren entwickeln — Gevatter und Tscherewík.

*Parássja und Grítzko*

5. Nach einer Weile mischt sich Tscherewík in die Angelegenheit seiner Tochter mit Grítzko. Rezitativische Szene: Grítzko hält bei Tscherewík um die Hand seiner Tochter an (Schenke).

NB. Der Zigeuner beobachtet die Szene von der anderen Seite.

6. Auftritt der Chíwrja — Szene mit Tscherewík (Grítzko ist Zeuge der Szene). Chíwrja führt ihren Gatten weg.

7. Grítzko bleibt traurig zurück. Auftritt des Zigeuners (Ochsenhandel in bezug auf Parássja).

8. Kleiner Hopák [Ukrainischer Nationaltanz].

NB! Intermezzo.

2. Akt (Hütte des Gevatters).

1. Tscherewík schläft. Chíwrja weckt ihn. (Hauswirtschaftliche Gespräche, die den Zweck verfolgen, den Mann loszuwerden.)

2. Rezitativ Chíwrjas — Kocherei am Herd — Auftritt des Popensohnes. Duettino.

3. Heimkehr der anderen vom Jahrmarkt. Erzählung vom »Roten Wams«. Grande scène comique.

3. Akt.

1. Nacht. Aufregung und Durcheinander (mit einem Präludium der Zigeuner). Nach der Flucht vor dem »Roten Wams« sinken Tscherewík und der Gevatter ermattet nieder. Geschrei, daß Pferde und Ochsen gestohlen sind. Die beiden werden gefaßt. Komische Unterhaltung der Verhafteten. Grítzko rettet sie.

2. »Dúmka« [schwermütiges Lied] Grítzkos.

3. Morgengrauen. Parássja tritt ins Vorgärtchen hinaus. »Dúmka«. Gedanken an Chíwrja — Selbständigkeit — Triumph und Tanz.

4. Tscherewík und Parássja — Tanz.

5. Der Gevatter und Grítzko kommen mit Gelächter — große Verlobung (Gerede über die Selbstsucht Chíwrjas).

6. Finale.

Entsprechend diesem Szenarium und der erhaltenen Musik Mussórgskijs ergibt sich folgender Inhalt des Stückes:

Orchestervorspiel: »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland«, von dem zwei Varianten vorhanden sind. Die eine, kürzere, vom Komponisten selbst instrumentiert, geht unmittelbar in das Jahrmarktstreiben des ersten Aktes über. Die andere stammt von Ljádoff, der das Mussórgskijsche Material breiter ausbaute und daraus eine Ouvertüre mit eigenem Schluß schuf.

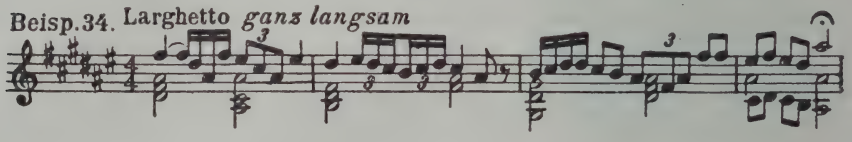
1. Akt. Buntes Jahrmarktstreiben im Dorf Ssorotschínzy. Händler, Juden, Zigeuner, Kosaken, Bauern. Seitwärts eine Schenke. Die Händler preisen im Ausruferton ihre Ware an. Eine ungemein lebendige, farbenfrohe Musik, die Mussórgskij einer ähnlichen Szene seiner Ballettoper »Mláda« (1872) entnahm, führt mitten ins Treiben hinein. Auftritt des Tscherewík, eines ukrainischen Bauern und Dickschädels mit seiner hübschen Tochter Parássja. Diese, die zum erstenmal einen solchen Jahrmarkt mitmacht, gerät wie ein Kind in Entzücken über die aus-

gestellten Bänder, Blusen und Perlen. Ihr Vater aber interessiert sich für das Geschäftliche und will einen Hengst verkaufen. Junge Mädchen (Frauenchor, komponiert 1876; vgl. Brief an Frau Schestakówa vom 24. Juli 1876) und Burschen scherzen miteinander. Von diesen ist der junge Grítzko auf den ersten Blick für Parássja entflammt und macht ihr den Hof. Während ein Zigeuner, »solch ein Schelm und Betrüger« (Brief vom 31. August 1876), sich den Aberglauben der guten Leute zunutze macht und sie mit der Erzählung schreckt, daß an diesem Ort der Böse umgehe und abends in Gestalt eines ungeheuren Schweinsrüssels oder eines »Roten Wamses« erscheine. Das »Rote Wams« wird durch eine leitmotivisch verwendete fallende kleine None in der Singstimme charakterisiert. Indessen ist Tscherewík auf das Liebesgetändel zwischen seiner Tochter und Grítzko aufmerksam geworden und stellt den Burschen zur Rede. Grítzko aber gibt sich dem erstaunten Tscherewík als Sohn eines ihm befreundeten Kosaken zu erkennen und wirbt auf der Stelle um die Hand von Parássja. Ihr Vater ist diesem Antrag um so eher zugänglich, als der zukünftige Schwiegersohn ihn zu einem festen Trunk in die Schenke einlädt. Dort verschwinden beide, denen sich Tscherewíks Gevatter anschließt. Inzwischen geht das Jahrmarktstreiben mit erhöhtem Trubel weiter.

Hier bricht Mussórgskijs Musik zunächst ab. Doch folgt an dieser Stelle ganz augenscheinlich ein von ihm komponierter Auftritt, der im Szenarium nicht vorgesehen ist: angeheitert treten Tscherewík und der Gevatter aus der Schenke. Es ist Abend geworden, das Volk hat sich verlaufen, und die beiden stimmen höchst weinselig das prächtige Lied vom »Kosaken« an, mit dem immer wiederkehrenden Refrain »Dudu, Rududu«. Wiederum fehlt die weitere Musik. Doch läßt sich der Verlauf der Handlung leicht rekonstruieren. Mit einem Schwall keifender Worte stürzt die zänkische Gattin Tscherewíks sich auf ihren Mann. Sie ist mit der Verlobung Parássjas um so weniger einverstanden, als der Freier Grítzko derselbe unverschämte Bursche ist, der morgens beim Einzug ins Dorf ihrer üblen Zungenfertigkeit dadurch ein Ziel setzte, daß er ihr mit einem gut gezielten Volltreffer von Straßenschmutz den Mund verklebte. Solchem Ansturm seiner

herrschgewohnten Gattin vermag Tscherewík nicht standzuhalten. Grítzko, Zeuge des Auftritts, bleibt traurig zurück. Für die Liebenden steht die Sache schlecht. Seine Stimmung entlädt sich in einem schwermütigen Lied (»Dúmka«); die dazu vorhandene Musik könnte sich aber auch auf Nr. 2 des dritten Aktes im Szenarium beziehen. Diese »Dúmka« (in phrygischer Tonart) ist ganz im Volkston komponiert und beginnt mit einem langsam vorzutragenden, koloraturartig ausgeschmückten, höchst ausdrucksvollen Thema (Beispiel 34), das einem Tenor gestattet, in Tönen zu schwelgen. Ein gegensätzlich gehaltener, nicht weniger eindrucksstarker Mittelsatz ist zwischen den Anfang und dessen Wiederholung eingeschoben. Das Ganze ein Stück voll bezaubernder Wirkung.

Beisp. 34. Larghetto *ganz langsam*



Leider ist der nun folgende »Ochsenhandel« abermals nicht in Musik gesetzt. Grítzko wird in seinem lyrischen Erguß vom Zigeuner überrascht, der schlau die Situation überschaut und dem Bauernburschen verspricht, die ersehnte Vereinigung mit der schönen Parássja zustande zu bringen, falls er ihm für einen billigen Preis ein Paar Ochsen verkaufe. Mit Freuden geht Grítzko auf diesen »Ochsenhandel« ein.

Für den Hopák-Tanz am Schluß des ersten Aktes hat Mussórgskij ein von Lebenslust und stampfenden Rhythmen sprühendes Musikstück entworfen, das auch in harmonischer Beziehung fesselt.

2. Akt. Hütte des Gevatters. Tscherewík schläft, während seine Gattin Chíwrja in der Küche hantiert. Ein häufig wiederkehrendes sechstaktiges Leitmotiv schildert mehr ihre häusliche Geschäftigkeit als ihre keifende Redeweise, mit der sie ihren fügsamen Gatten alsbald hinauskomplimentiert. Denn jeden Augenblick kann der Popensohn Afanássij Iwánowitsch auftauchen, der für ihre zwar schon ältlichen Reize und die Leckerbissen ihrer

Küche durchaus nicht unempfindlich ist. In Erwartung des Jünglings singt sie das coupletartige Lied vom Liebhaber Brúdëus (nach einer kleinrussischen Volksweise) und läßt sich davon so hinreißen, daß sie die Stimme des ängstlichen Popensohnes zunächst nicht erkennt, der die rechte Tür verfehlt und sich draußen in die Brennesseln setzt. Doch die schmackhaften Speisen, die ihm aufgetischt werden, beleben seinen Heldenmut, so daß er sich herausnimmt, mit vollgestopftem Mund Chíwrja einen Kuß zu applizieren. In diesem Augenblick klopft es. Tscherewík, der Gevatter und einige Freunde sind vom Jahrmarkt heimgekehrt. Der vor Angst schlotternde Popensohn stammelt Gebete und wird von der rasch zupackenden Chíwrja auf den Bodenraum befördert. Dann öffnet sie die Tür, und die angeheiterten Gäste treten ein. In deren Gemütern spukt die unheimliche Geschichte vom »Roten Wams«, und als unter dem Popensohn die Bretter wiederholt knarren und sogar ein Gefäß herunterfällt, wird die Stimmung immer gedrückter. Nur Chíwrja behält den Kopf obenauf, um auf jede Weise die Aufmerksamkeit von dem versteckten Liebhaber abzulenken. Schließlich stärkt herbeigeschaffter Alkohol den Mut soweit, daß der Gevatter es wagt, die Geschichte des rätselhaften »Roten Wamses« zum Besten zu geben. Im Balladenton beginnt er — doch schon nach elf Takten bricht Mussórgskijs Manuskript ab. Und nur an der Hand vereinzelter Skizzen läßt sich die ungewöhnlich plastische Musik der »Erzählung« einigermaßen — aber nicht lückenlos — wiederherstellen.

Es fehlt also nur die »grande scène comique« des Szenariums, wobei die den zweiten Akt beschließende Handlung so gedacht war: als die gruselige Stimmung nach der »Erzählung vom Roten Wams« ihren Höhepunkt erreicht hat, springt plötzlich das Fenster auf, und der allerseits so gefürchtete, in der »Erzählung« geschilderte Riesenschweinskopf steckt seinen unheimlichen Rüssel herein. Unbeschreibliches Durcheinander ist die Folge. Der Popensohn stürzt von oben herab, schreckensbleich rennt alles auseinander, und nur der listige Zigeuner, der diese Possen getrieben hat, erfreut sich seines Sieges; denn nun sind ihm die von Grítzko versprochenen Ochsen sicher.

Man wird stets bedauern, daß Mussórgskij die »grande scène comique« nicht mehr komponierte, denn die Musik des ganzen zweiten Aktes gehört zum stärksten, was jemals für eine komische Oper geschaffen worden ist.

3. Akt. Nacht. Tscherewík und der Gevatter sind geflohen, werden von den Dorfbewohnern in der Dunkelheit als Pferdediebe ergriffen und verprügelt. Doch befreit sie Grítzko, der im Einverständnis mit dem Zigeuner sich auf diese Weise als »Retter« aufspielt. Hier war offenbar Szenenwechsel vorgesehen. Nach diesem erscheint Parássja im Garten vor der Hütte und singt ihre »Dúmka«, das einzige vorhandene Musikstück des dritten Aktes. In seinem zweiten Teil verwandelt sich das Lied in die Klänge eines »Hopák«, der den gerade auftretenden Tscherewík zum Tanz anspornt. Und als der Gevatter und der »Retter« Grítzko erscheinen, da kommt es zur ersehnten Verlobung. Denn die durch das Abenteuer mit dem Popensohn bloßgestellte Chíwrja wagt keinen Widerspruch mehr. Ob nun ein allgemeiner Hopák, der jedes ukrainische Volksstück zu beenden pflegt, die Oper abschließen sollte, oder ob Mussórgskij für sein »Finale« etwas anderes plante, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Gegen den Hopák spricht die Tatsache, daß schon am Schluß des ersten Aufzuges ein solcher steht, und daß Mussórgskij der letzte gewesen wäre, der seine künstlerischen Pläne irgendeiner Tradition wegen geopfert hätte. Doch behaupten die russischen Musikschriftsteller, daß unbedingt ein Hopák als Finale figurieren müßte.

Die »Dúmka« Parássjas, deren anfänglich schwermütige Weise einer ausgelassenen Stimmung Platz macht, gehört zu den stärksten lyrischen Eingebungen Mussórgskijs und sei daher allen Sopranistinnen aufs angelegentlichste empfohlen. Da infolge des fragmentarischen Charakters des Werkes Theateraufführungen zu den Seltenheiten gehören werden, so mögen hier diejenigen Bruchstücke genannt sein, die im Konzertsaal sicherlich viel Anklang finden dürften; von ihnen gibt es teils Originalausgaben, teils Bearbeitungen:

1. Orchestervorspiel: »Ein heißer Sommertag in Kleinrußland.« Bearbeitung von Ljádoff für den Konzertsaal. Erschien 1909 bei Bessel.

2. Hopák (Schluß des ersten Aktes) für Orchester. Originalausgabe (Bessel 1886). Bearbeitung von Ljádoff (Bessel 1904).

3. Die »Dúmka« Grítzkos für Tenor (Beispiel 34). Bearbeitung von Ljádoff für Orchester und für Klavier (Bessel 1904).

4. Das Lied Chíwrjas für Mezzosopran (2. Akt). Originalausgabe für Klavier (Bessel 1886). Bearbeitung Ljádoffs für Orchester und für Klavier (Bessel 1914).

5. Die »Dúmka« Parássjas für Sopran (3. Akt). Originalausgabe für Klavier (Bessel 1886). Bearbeitung Sseníloffs für Orchester (Bessel 1912).

Außerdem wurden die sämtlichen übrigen Fragmente der Oper von Karatuígin bei Bessel 1912 herausgegeben, die aber für Konzertaufführungen weniger in Frage kommen. Ein reichhaltiges Material an flüchtigen Originalskizzen und an ukrainischen Volksliedern, die von Mussórgskij gesammelt, aber nicht verarbeitet wurden, besitzt der Verleger Bessel.

Einer besonderen Erwähnung bedarf noch das im Szenarium zwischen dem ersten und zweiten Akt angeführte, mit einem Fragezeichen versehene »Intermezzo«, das ursprünglich als Zwischenaktsmusik geplant war, später aber — vermutlich zu Beginn des dritten Aktes — den Charakter einer Pantomime annehmen sollte. Hier wollte Mussórgskij nämlich die Musik seiner »Nacht auf dem Kahlenberge« verwerten und die durch die Spukgeschichte des Zigeuners hervorgerufenen Träume des trunkenen Grítzko in der Weise darstellen, daß sogar »die Teufel« auf die Bühne gebracht werden (vgl. Brief vom 22. August 1880). Als Rímskij-Kórssakoff nach dem Tode des Komponisten der »Nacht auf dem Kahlenberge« die Fassung einer »Phantasie für Orchester« gab, ließ er das Stück mit der »Dúmka« des Bauernburschen in feinsinniger Weise ausklingen.

### *Charakter und Stil des Werkes*

Auch in dieser komischen Oper erstrebt Mussórgskij einen neuen Stil über den »Boris« hinaus. Deutlich läßt sich die emporführende Entwicklungslinie von der »Heirat« über die humorgesättigte Wirtshausszene im »Boris« zum »Jahrmarkt« verfolgen.

In diesem gelingt, was in der gleichzeitigen »Chowánschtschina« mißglückt: »Die von der menschlichen Rede geschaffene Melodie«, die Umschmelzung des Rezitativs in Melodie (Brief an Stássoff vom 25. Dezember 1876). Eine Tendenz, die ungefähr das Gegenteil dessen bedeutet, was in der »Heirat« verwirklicht wurde, in der es nur wenig Melos gibt, in welcher der Fluß der Musik immer wieder durch deklamatorische Wendungen der Singstimme unterbrochen wird. Ganz anders der »Jahrmarkt«, dessen Bau sich auf einem viel reichhaltigeren musikalischen Untergrund erhebt. Schon die den ersten Akt eröffnende Musik des Treibens der Markthändler, Ausrufer, Juden, Zigeuner strotzt von Fülle, Leben, Bewegung, Phantasie und Humor. Nicht auf realistische Tonmalerei, auf »musikalischen Witz«, Hervorhebung dieser oder jener Einzelheit kommt es an, sondern auf Gestaltung des Ganzen, wobei aber nach wie vor der Singstimme ihre bevorzugte Stellung gewahrt wird. Schärfste Kunst der Charakterisierung erreicht Mussórgskij im zweiten Akt, namentlich in der ergötzlichen Szene zwischen Chíwrja und dem Popensohn. Doch kann man hier nicht wie im »Borís« von jener Technik des Nebeneinanderstellens »musikalischer Atmosphären« reden. Eine komische Oper folgt anderen inneren Gesetzen als eine tragische. Jene im »Borís« verwendete Technik erwiese sich als zu schwerfällig, zu wenig wandlungsfähig für einen leichtgeschürzten Dialog.

Vielleicht darf in dieser Beziehung an Mozarts Finalbehandlung (etwa im zweiten Akt des »Figaro«) erinnert werden; auch hier gibt nicht die unmittelbare Verknüpfung der Musik mit den jeweils agierenden Personen den Ausschlag, sondern der allgemeine heitere Unterton. Hiermit soll indessen in keiner Weise eine Parallele zwischen Mozart und Mussórgskij gezogen werden, dem nichts ferner lag, als etwa Mozart oder die klassische Musik zum Vorbild zu nehmen.

Im »Jahrmarkt« überrascht ein Reichtum melodischer Wendungen, von denen viele ukrainischen Volksliedern entnommen sind. Ein eigentliches Rezitativ mit kurz angeschlagenen Akkorden ist kaum anzutreffen. Daher der nicht abreißende Faden der Musik, deren teils graziöse, teils sinnlich bestrickende Haltung

echtesten Lustspielton atmet. Auch in dieser Oper spielen Leitmotive keine dominierende Rolle, obgleich Chíwrja ein solches besitzt. Für Tscherewík aber sind mehrere melodische Wendungen mit Leitmotivcharakter bezeichnend.

Tenorbuffo-Rollen weiß Mussórgskij in sehr geistreicher Art zu gestalten. Und zwischen dem schlotternden Popensohn des »Jahrmarkts« und dem ängstlichen, gehetzten Schreiber aus »Chowánschtschina« besteht immerhin eine gewisse Verwandtschaft. Völlig irrig ist die Meinung mancher russischer Schriftsteller, daß der Tondichter dieses Werk nur deswegen nicht zu Ende führte, weil es ihm an dem hier erforderlichen befreienden Humor gebrach! Die erhaltenen Fragmente beweisen das Gegenteil. Eine naivere, harmlosere, ungezwungenere Fröhlichkeit der Musik ist garnicht möglich. Nichts von musikalischer Karikatur, Verstiegenheit, Überbetonung des Witzes oder gar wehmütigem Lächeln macht sich hier bemerkbar. In den entbehrungsreichsten Jahren seines Lebens entlockt der Tondichter seiner Phantasie eine entspannte Heiterkeit, die in grellstem Gegensatz zu seinem trübseligen Dasein steht. Doch wäre es denkbar, daß Mussórgskij die geplanten Akt-Finales, für die große Ensemble- und Chorszenen vorgesehen waren, in technischer Beziehung nicht gemeistert hätte.

Ein Vorwurf kann freilich dem Komponisten nicht ganz erspart bleiben: die an manchen Stellen allzu große rhythmische Einförmigkeit infolge der gar zu gleichmäßigen Periodenbildung seiner Melodik. Wie in »Chowánschtschina« birgt der vom Komponisten ins Auge gefaßte neue »melodische« Stil gerade in dieser Beziehung seine Gefahren in sich, und die im tiefsten Grunde an keinen Taktstrich gefesselte rhythmische Freizügigkeit jeden Rezitativs kann sich hier nicht auswirken. Merkwürdig, daß der Tondichter, der sonst in vielen seiner Lieder fast ununterbrochenen Taktwechsel anwendet, in der Oper auf rhythmische Mannigfaltigkeit verzichtet.

Überblickt man jedoch die Gesamtheit dieser herrlichen Fragmente, so bleibt es ewig schade, daß es Mussórgskij nicht vergönnt war, das Werk zum Abschluß zu bringen. Hier hätte eine vorbildliche komische Oper ihre Vollendung erleben können; eine Musikgattung, die in Rußland bis auf den heutigen Tag noch

keine Verwirklichung fand. Begreiflich, daß die verschiedenartigsten Experimente unternommen wurden, die vorhandenen Bruchstücke für eine Bühnenaufführung nutzbar zu machen.

### *Die Bearbeitung Cuis*

Hier genüge der Hinweis, daß in Petersburg (1911) und Moskau (1913) Vorführungen des »Jahrmarkts« im Theater stattfanden, wobei in Moskau die nicht vorhandene Musik durch gesprochenen Dialog ersetzt wurde. Ein solches Verfahren versprach keinen dauernden Erfolg. Da macht sich 1915 der bereits achtzigjährige Cui an die Bearbeitung der Oper. Schon zu Ende der sechziger Jahre hatte er des verstorbenen Dargomuíshskij fast vollendeten »Steinernen Gast« nach dem letzten Wunsch des Komponisten mit gutem Gelingen zum Abschluß gebracht. Dieses Mal aber ist die Aufgabe weit schwieriger. Im »Jahrmarkt« fehlt die Musik zu einer Reihe von Hauptszenen, darunter fast der gesamte dritte Akt. Nichtsdestoweniger zieht Cui sich nicht ohne Geschick aus der Affäre und paßt sich Mussórgskijs Stil ohne grobe Verstöße an. Von den 190 Seiten seines bei Bessel erschienenen Klavierauszuges stammt nur knapp ein Drittel von ihm. Er hält sich möglichst genau an Mussórgskijs Szenarium und versetzt nur dessen für das Finale des ersten Aktes bestimmten Hopák an den Schluß des letzten. Und da er davor zurückscheute, auch den ersten Aufzug mit einem Hopák zu beschließen, so läßt er ihn mit dem für einen solchen Zweck nicht gerade sehr geeigneten »Ochsenhandel« zwischen Grítzko und dem Zigeuner enden. Alles in allem fehlt es dieser gutgemeinten Bearbeitung an den erforderlichen Steigerungen; und Cuis Instrumentation darf sogar als mißglückt bezeichnet werden. Die Erstaufführung der Oper in dieser Fassung fand am 13. Oktober 1917 im Theater »Musikalisches Drama« in Petersburg ohne bemerkenswerten Erfolg statt.

### *Die Bearbeitung Tscherepnins*

Weit größeres Gelingen war einer zweiten Bearbeitung beschieden, die der Feder N. Tscherepnins, eines Schülers Rímskij-

Kórssakoffs, entstammt, die ebenfalls im Verlag von Bessel erschien. Tscherepnín geht von anderen Gesichtspunkten als Cui aus. Er bietet nur originale Musik von Mussórgskij, indem er dessen bisher nicht ausgenutztes Skizzenmaterial verwendet und, wo dieses nicht ausreicht, sogar auf andere Kompositionen des Tondichters zurückgreift. Dementsprechend sieht er sich gezwungen, an Mussórgskijs Szenarium allerhand Änderungen vorzunehmen. An solcher Methode ist schon aus dem Grunde nichts auszusetzen, weil diese bereits 1877 entworfene Szenenfolge sicherlich nicht die endgültigen künstlerischen Absichten des Tondichters zum Ausdruck bringt. Da auch Tscherepnín den Hopák aus dem ersten Akt in den letzten verpflanzt, so bedarf er im ersten Akt nach dem »Ochsenhandel« eines geeigneten Schlusses, für den er eine Liebesszene zwischen Parássja und Grítzko entwirft. Daß Mussórgskij diesen Einfall gehabt hätte, ist kaum anzunehmen. Doch sei auf dessen Brief vom 31. August 1876 verwiesen, wo von einer »Liebesszene zwischen Parássja und dem Bauernburschen« die Rede ist, die sich allerdings auch auf die Bemerkung: »Parássja und der Bauernbursche« zwischen Nr. 4 und Nr. 5 des Szenariums beziehen kann. Für die Liebesszene bearbeitet Tscherepnín zwei Originalkompositionen Mussórgskijs: das reizvoll graziöse Lied: »An dem Don ein Garten blüht,« und Teile aus dem »Gebet der Salambo«. So ergibt sich ein geschickt gemachter Aktschluß im Salambo-Stil.

Im zweiten Aufzug benutzt Tscherepnín für die »grande scène comique« Musik aus der »Nacht auf dem Kahlenberge« und als Wiederholung das »Lied vom Kosaken« mit dem Refrain rududu (aus dem ersten Akt). Im letzten Akt aber, wo Tscherepnín vom Szenarium sehr stark abweicht und es vor allem kürzt, finden wir die Verarbeitung allerhand Mussórgskijscher Themen, darunter auch jener im Beispiel 11 angeführten Melodie aus dem »Gebet Salambos«. Auf diese Weise erreicht er eine beträchtliche Einheitlichkeit des Stiles, so daß seine Erneuerung des »Jahrmarkts« allen Theatern aufs wärmste empfohlen sei.

Die Erstaufführung dieser Fassung fand am 16. März 1923 mit großem Erfolg in Monte Carlo statt, worauf als erste deutsche Bühne das Stadttheater in Breslau am 6. Mai 1925 folgte.

## DIE LIEDER

Schon im Kapitel über Glínka (Seite 31—32) war von der Entwicklung der »russischen Romanze« die Rede, die im 19. Jahrhundert eine so ungeheure Verbreitung fand. Sie ist im Grunde ein Produkt des Dilettantismus. Doch ihre Struktur übernehmen auch ernsthafte Musiker, die sie zu vertiefen suchen, indem sie den Text durchkomponieren. Von Glínka über Dargomuíshskij zu Balákireff, Rímskij-Kórssakoff und Tschaikówskij führt ein deutlich nachweisbarer Weg. Doch spielt im Gesamtwerk dieser Komponisten die Romanze — ungeachtet ihrer zahlenmäßigen Vorherrschaft — eine untergeordnete Rolle.

Anders bei Mussórgskij, der auch hier wiederum seine eigenen Pfade wandelt. Er begründet in Rußland einen neuen Typus von Gesangsschöpfungen, der dem deutschen »Liede« näher steht als der russischen »Romanze«. Schon der eine Umstand, daß die Romanze fast ausschließlich Liebesempfindungen zum Ausdruck bringt, Mussórgskij aber von Natur eine Abneigung gegen Gefühlsergüsse solcher Art besaß, mußte ihn von jenem, meist recht schablonenhaft behandelten Stoffgebiet abdrängen. Da er nun außerdem sich in jeder Weise zum Volk hingezogen fühlt, so komponiert er teils eigene, teils fremde Texte, die mitten ins Leben des einfachen Mannes hineingreifen. Eine ganze Galerie Verfolgter und Bedrückter, auch Spaßmacher wird uns vorgeführt. Etwa: »Das Waisenkind«; die verschiedenen Gestalten der Armen im Geiste: »Kallistrát«, »Ssáwischna«, zu denen auch der »Schwachsinnige« aus dem »Borís« gehört. Dann: »Der Gassenjunge«, »Der Gernegroß«. Schließlich die beiden »Wiegenlieder« (nach Ostrówskij und Nekrássoff), in denen die Mutter dem Kinde das schwere Los der in Armut Geborenen schildert. Schon durch solche, für die Musik — selbst im damaligen Westeuropa — noch nie verwertete Stoffe gelangt Mussórgskij zu ganz neuen Tönen, und niemand kann diese von ihm geschaffenen »musikalischen Typen« vergessen, der sie einmal erlebt hat.

Im Laufe der Jahre erweitert der Tondichter den Kreis der in seinen Liedern berührten Themen: die unvergleichliche »Kinderstube«, der erschütternde Monolog »Ohne Sonne« und die un-

heimlich packenden »Lieder und Tänze des Todes« bezeichnen die Etappen des zurückgelegten Weges. Und entsprechend diesen dichterischen Vorwürfen erschließt Mussórgskij Schritt für Schritt weiteres musikalisches Neuland. Es ist als ob jeder neu behandelte Gegenstand ihn in seinen musikalischen Ausdrucksmitteln gleichsam wieder von vorn anfangen läßt, so verschiedenartig untereinander mutet die Musik aller dieser Lieder an.

Dazu tritt das Gebiet der Satire und des musikalischen Humors, der sich aber in den Liedern selten so sonnig und befreiend auslebt, wie etwa im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« oder in der »Wirtshausszene« des »Borís«. Dunkle, gequälte, fast tragische Töne (z. B. in »Kallistrát«) überschatten des Künstlers Humor, der nur dann und wann unbekümmerte, unbeschwerte Fröhlichkeit ausstrahlt. Wie etwa in der »Elster«, die in Deutschland als Dakapostück populär werden könnte, wenn die Gesangskünstler etwas mehr nach unbekannten Schöpfungen Ausschau halten wollten.

Weniger dürften etwa »Die Schaubude« und »Der Klassiker« zu neuem Leben erwachen — musikalische Satiren, die zu Mussórgskijs Lebzeiten am meisten Verbreitung und viel lachende Zustimmung fanden. Hier überschüttet er den übertriebenen Kultus italienischen Belkantos und die zahm ängstliche Gesinnung manch einfältigen Musikkritikers mit den Pfeilen seines Spottes. Daß die Betroffenen sich kräftig wehrten, und dem Tondichter daraus viel Feindschaften erwuchsen, kann nicht wundernehmen.

Schon im biographischen Teil wurde auf die geringe Zahl von Liebesliedern hingewiesen, von denen drei Nadjéshda Opotschínina gewidmet sind, die also einem bestimmten Anlaß ihre Entstehung verdanken. Und es ist überaus bezeichnend, daß sich fast in allen diesen Gesängen ein Anklingen der Musik an den typischen Romanzenton der Zeit bemerkbar macht, von dem sonst nur in einigen anderen Jugendliedern Mussórgskijs eine Spur zu finden ist. Augenscheinlich, daß grade Texte solchen Inhalts und die frühe Entstehungszeit der Stücke diese Annäherung an die Modeschöpfungen jener Jahre begünstigten.

Steht Mussórgskij mit den meisten seiner Lieder völlig für sich da, so gibt es unter ihnen doch ein Gebiet, wo der Zusammenhang

mit Glínka und Dargomuíshskij deutlich wird. Gemeint sind seine Schöpfungen balladesken Charakters. Von Glínkas »Nächtlicher Heerschau« und Dargomuíshskijs »Altem Korporal« zu Mussórgskijs »König Saul« (1863) und weiterhin zu seinem »Feldherrn« (1877) führt eine ziemlich direkte Entwicklungslinie. Fragt sich allerdings, ob hier nicht — namentlich bei den beiden älteren Komponisten — auch stilistische Verwandtschaft mit Schumann, etwa dessen »Grenadieren« eine Rolle spielt? Schon durch die ähnlichen Texte, die auf Napoleon und auf kriegerische Ereignisse Bezug nehmen, weist die Musik aller dieser Balladen mit ihrem Marschrhythmus und Trompetengeschmetter mancherlei Übereinstimmung auf. Allerdings ist bei Mussórgskijs Stücken dieser Art lediglich noch der Ausgangspunkt, die Anknüpfung an Vorangegangenes feststellbar. Denn von hier aus gelangt er — sogar in einem solchen Frühwerk wie dem »König Saul« — zu den nur ihm eigentümlichen Farben.

Sein gesamtes Liedschaffen beweist, daß schon die dem Romanzentypus widerstrebenden Texte, von denen er etwa den dritten Teil selbst dichtete, für seine Musik richtunggebend wurden. Sie drängten ihn zu einer Belebung der im russischen Volkslied schlummernden musikalischen Energien, die Glínka und Dargomuíshskij für ihre »Romanzen« kaum oder garnicht fruchtbar gemacht hatten. Die Weiterbildung durch Mussórgskij bedeutet denn auch — mit Ausnahme der Balladen — nicht eine Fortentwicklung, sondern einen Sprung, die Eroberung einer unbekannten Welt, die Entdeckung eines völlig neuen Liedtypus. Stássoff sucht ihn zu beschreiben, indem er von kleinen dramatischen Szenen spricht, die sogar auf der Bühne, im Kostüm, mit Dekorationen bedeutende Wirkung hervorbringen könnten. Dies darf natürlich nicht buchstäblich genommen werden, enthält aber doch den Kern: alle diese Narren, Waisenkinder, Gassenjungen, Gernegroße, Seminaristen stellen tatsächlich Monodramen dar, so wie ja auch der Schwachsinnige im »Borís« sich seinem innersten Wesen nach von den oben aufgezählten Typen nicht unterscheidet.

Fraglos besteht zwischen Mussórgskijs vorhin erwähnten »Soloszenen« und Schuberts Gebilden dieser Art — wie »Gretchen am

Spinnrad«, »Der Doppelgänger«, »Der Atlas« — insofern eine Verwandtschaft, als auch Schubert solche Episoden in prägnante, knappe Szenen zu bannen weiß. Nur geht er von einer gänzlich deutschen Auffassung aus, während Mussórgskij mit seinen Gestalten aus dem Volksleben sich kaum irgendwo sonst so ausgeprägt russisch gebärdet. Also auf beiden Seiten die stärkste künstlerische Verwirklichung analoger formgebender Prinzipien bei doch sehr verschiedenartigen Resultaten, wobei Schubert, entsprechend seiner Natur, mehr die lyrische, Mussórgskij vor allem die dramatische Ausgestaltung betont. Von irgendeiner Anregung, geschweige denn Beeinflussung Mussórgskijs durch Schubert aber kann keine Rede sein. Intuitiv und ohne Vorläufer gelangt er zu den Besonderheiten seines Liedstiles. Doch wurde das Beispiel Schuberts angeführt, um aufzuzeigen, wieso Mussórgskijs Liedtypus, ungeachtet seines durchaus russischen Charakters, dem deutschen Liede ungleich näher steht als der russischen Romanze und ihrer Fortbildung durch Tschaikówskij und Rímskij-Kórssakoff.

Nach Mussórgskijs frühem Tode aber findet sich bis auf den heutigen Tag in Rußland kein Tondichter, der sich seinem Liedstil angeschlossen oder auch nur versucht hätte, ihn weiter fortzuführen. Als einziger nahm noch zu seinen Lebzeiten Borodín mit seinen eigenartigen, aber wenig zahlreichen (zwölf) Gesängen eine vermittelnde Stellung ein. Unter diesen gelingen ihm Gebilde im Romanzencharakter, aber auch solche, die Mussórgskijs Liedgattung nahe stehen. Jedenfalls ist sein ungemein gesteigertes, charaktervolles »Lied des düsteren Waldes« mit dem fortwährenden Taktwechsel, seinem Unisono-Charakter und seinen deklamatorischen Eigenheiten ohne Mussórgskijs Vorgang nicht denkbar.

Es ist auch noch einiges über den soviel erörterten »Realismus« der Mussórgskijschen Liedkunst zu sagen. Zweifellos haben die vielfach sehr realistischen Texte mit dazu beigetragen, diese Frage so stark in den Vordergrund zu rücken. In seinen eigenen Dichtungen bevorzugt es der Tondichter, alle möglichen Vorgänge des ihn umgebenden täglichen Lebens oder seine Beobachtung von Figuren aus dem Volk in kurz gefaßten Szenen fest-

zuhalten, die er dann in Musik setzt. So steht er in zwanglos freundschaftlichem Verkehr mit den Kindern seines Bruders, Dmítrij Stássoffs und Cuis, die ihm unbefangen ihre kindlichen Erlebnisse mitteilen. Diesen entnimmt Mussórgskij ohne weiteres den Stoff für die kleinen Begebenheiten seiner »Kinderstube«, und wir wissen sogar von einem Fall, daß eines der Kinder ihm einen Traum erzählte, den er inhaltsgetreu für ein Lied (der »Kinderstube«) verwertete, das er oft vortrug, aber leider nicht zu Papier brachte. Eine »realistischere« Entstehung von Gesangstexten ist also garnicht möglich. Auch die Musik dazu bewegt sich in einem die Worte getreu nachzeichnenden und malenden Stil, der die geringsten Besonderheiten der Dichtung mit nachahmenden Tönen zu schildern sucht. So darf wohl die »Kinderstube« als dasjenige geniale, aber extreme Werk angesehen werden, das die Anwendung jenes mißbrauchten Schlagwortes (»Realismus«) auf alle seine Schöpfungen hervorrief. Und man sagt wohl nicht zuviel mit der Behauptung, daß gerade die »Kinderstube« zwanzig Jahre später im Liedschaffen Hugo Wolfs ihre unmittelbarste stilistische Fortsetzung gefunden hat.

Ein wenig anders verhält es sich mit Mussórgskijs Gestalten aus dem Volk, deren musikalischer Realismus noch nicht so stark entwickelt ist wie in der »Kinderstube«. In jenen Gesängen herrschen noch russisch-volkstümliche Wendungen mit nur gelegentlichen musikalischen Detailschilderungen vor, so daß in diesem Falle unzweifelhaft der Text, nicht die Musik den Anlaß dazu gegeben hat, diese Gebilde als »realistisch« zu bezeichnen. In der »Kinderstube« aber, mit ihren malenden Tendenzen, bedient sich Mussórgskij einer ungleich mehr verfeinerten musikalischen Technik und entfernt sich deutlich von den Elementen der Volksmusik. Wollte man haarscharf analysieren, so müßte man feststellen, daß in diesem Liederzyklus — sonst aber nirgends bei diesem Tondichter — ganz leichte »artistische« Merkmale hervortreten. So gelangt er — wie in anderer Weise mit seiner »Heirat« — ein zweites Mal zu einem Extrem, das er in seinen späteren Kompositionen nicht weiter verfolgt. Deutlich enthüllen diese zwei Beispiele seine auch vor dem gelegentlichen Experiment nicht zurückschreckende Natur. Und als er dann einige Jahre später

das aufwühlende Seelengemälde »Ohne Sonne« entwirft, da ist er von realistischer Tonmalerei schon wieder weit entfernt und stellt das Ganze nur auf schlichten, innerlichsten Ausdruck.

Einer besonderen Erwähnung bedarf noch die Rhythmik der Lieder, deren abgestufte Vielseitigkeit Jahrzehnte der Musikentwicklung vorausnimmt. Da bedeuten Gesänge im durchgehenden $\frac{5}{4}$ Takt (z. B. »Ssáwischna«) noch nichts Außergewöhnliches, wo in anderen (z. B. im »Festmahl« oder »Mit der Njánja«) bei insgesamt 40 oder 50 Takten annähernd dreißigmaliger Taktwechsel stattfindet und Taktarten im $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$ Rhythmus fast beständig miteinander alternieren. Leider und unbegreiflicherweise verpflanzt Mussórgskij diese differenzierten Rhythmen seiner Lieder nicht auch in seine Bühnenschöpfungen, von denen »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« und namentlich »Chowánschtschina« durch oft störende Einförmigkeit der Taktarten auffallen.

* * *

In Deutschland haben die Lieder Mussórgskijs noch nicht die ihnen zukommende Verbreitung gefunden. Ihr russischer Charakter bietet dem Verständnis der Sänger und des Publikums manche Schwierigkeit. Hier kommt es in hohem Grade auf »Vortragskünstler« an, die imstande sind, die kleinen »Szenen« von innen heraus zu gestalten. Andere Gesänge aber, wie z. B. »König Saul«, »Der Feldherr«, »Spielmanns Lied«, »Hopák« sind mehr auf Entfaltung der Singstimme eingestellt. Vor allem wird der Fehler begangen, daß immer wieder dieselben Lieder auf die Konzertprogramme gelangen, so daß eine beträchtliche Anzahl ganz unbekannt blieb. Darunter manche der schönsten. Wer kennt z. B. die überaus bezeichnenden: »Sternlein, sag mir an« (volksliedartig), »Hebräisches Lied« (lyrisch getragen), »Die Nacht« (lyrisch visionär), »Der böse Tod« (gesteigertster tragischer Ausdruck), »An dem Don« (schalkhaft graziös), »Die Pilze« (sprühend humorvoll), »Der Seminarist« (komisches Baßlied)?

Böse bestellt war es bisher mit den Übersetzungen der Texte, auf deren sorgfältige Übertragung es gerade bei Mussórgskij besonders ankommt; denn nur wenige Liederkomponisten haben

solchen Wert auf musikalische Ausdeutung des Sinnes und Tonfalles der Worte gelegt. Die besten Ausgaben (Übersetzung von Hans Schmidt) sind bei Peters erschienen. Doch fehlen dort leider noch viele Lieder. Die einzige vollständige Sammlung brachte Bessel heraus, wo Heinrich Möller in verdienstlicher Weise am Werk ist, die vielfach unmöglichen Textübertragungen zu verbessern. Von der »Pariser Handschrift« mit ihren siebzehn Jugendliedern des Komponisten war bereits bei Besprechung von »Salambo« (Seite 137) die Rede. Im folgenden sollen nun alle Lieder Mussórgskijs in chronologischer Reihenfolge knapp erläutert und in ihrer Eigenart beleuchtet werden, um allen Musikfreunden, namentlich aber den Sängern die Möglichkeit zu bieten, sich zurecht zu finden und eine Auswahl zu erleichtern.

1. »Sternlein, sag mir an« (1857), Text vermutlich von Mussórgskij, für mittlere und hohe Stimme, in äolischer Tonart; wirkt wie ein unverfälschtes russisches Volkslied, dessen Charakter im höchsten Grade echt festgehalten ist. Erstaunlich, daß dem achtzehnjährigen Mussórgskij in seinem frühesten uns erhaltenen Liede solch ein kleines Meisterwerk gelingt. Dem nichtrussischen Sänger dürfte der Vortrag allerdings nicht ganz leicht fallen, um für diese volksliedartigen »Koloraturen« (nicht zu verwechseln mit dem italienischen Ziergesang) den Ton einer geradezu schwelgerischen Hemmungslosigkeit zu treffen. Man vergesse auch nicht, daß die Molltonart in Rußland nicht dasselbe bedeutet wie in Westeuropa und dort weniger Trauer oder Melancholie zum Ausdruck bringt — wie meist angenommen wird —, als vielmehr das Empfinden eines Volkes, das ungeheure Steppen und Schneefelder bewohnt. Schon in diesem ersten Lied tritt eine Eigenart des Tondichters hervor: jenes Schwanken zwischen leittonlosen und Leittonverbindungen, das für so viele spätere Werke bezeichnend ist.

2. »Ach, warum nur sag« (1858), Text möglicherweise von Mussórgskij, für Tenor. Anmutig, aber unbedeutend. Eine Kreuzung von Einflüssen der russischen Romanze und Schumannschen Liedstiles.

3. »Die fröhliche Stunde« (1858), Gedicht von Kolzóff. Ein schwungvolles Trinklied ohne hervorstechende Eigenart; mündet in einen Schlußreißer aus. Dankbar für einen Tenor.

4. »Wehmütig rauschten die Blätter« (1858). Ein gehaltvolles reizvolles Stück im Adagio-Charakter. Mit getragener Melodik und wogender Begleitung. Es sei Altistinnen und Bassisten empfohlen.

5. »Ich bin reich an Palästen« (1860), Gedicht von Kolzóff, für Baß-Bariton. Rollende Läufe deuten mit einer gewissen Breitspurigkeit die Selbstzufriedenheit des Reichen an, der mit seinem Besitz prahlt. Doch auch dem Begüterten sind Herzenskämpfe nicht fremd, die in einem abschließenden kurzen h-moll-Satz zum Ausdruck gelangen. Nur zwei Merkmale sind für Mussórgskij bezeichnend: der Tupfenakkord Fis-gis, mit Triller nach ais, über dem Fis-dur Dreiklang; und der Moll-Schluß ohne Leitton.

6. »Was gilt ein Liebesschwur« (1860), eines der wenigen Liebeslieder des Tondichters; ganz im oberflächlichen Romanzenton jener Zeit entworfen.

7. »König Saul« (1863), Text von Byron (»Hebräische Melodien«), von Mussórgskij stark verändert. Eine balladeske Gesangsszene großen Formates. Ein Wurf, wie ihn die russische Liedkunst bisher nicht kannte. Das Beste, was dem Künstler seit seinem ersten Liede (1857) gelang. Breit geschwungene Melodik, Schlachtmusik mit Trompetenfanfaren, harmonisch fesselnde Dreiklangsfolgen zeichnen das Stück aus. Charakteristisch das beständige Schwanken zwischen der reinen Quinte a der d-moll-Tonleiter und ihrer Tiefalterierung as. Hier kündigt sich schon die ganze dramatische Kraft des späteren »Borís«-Schöpfers an. Von den zwei Fassungen verdient die zweite, knappere, reifere (in d-moll) weitaus den Vorzug. Ein höchst dankbares Lied für Tenoristen, denen, außer der Klavierausgabe, auch eine Glasunóffsche Bearbeitung für Orchester zur Verfügung steht. Bei Peters ein Ausgabe für Bariton in h-moll.

8. »Lied des Harfners« (1863): »An die Türen will ich schleichen« aus »Wilhelm Meister«; für Bariton. Ausdrucksvoll, aber ohne ausgesprochene Eigenart. Der Schluß mit dem Septakkord: ces-es-ges-b für die damalige Zeit kühn; wobei zur aus-

gehaltenen Terz ges-b in der Mittellage die Terz ces-es in der Tiefe mit paukenartiger Wirkung zweimal kurz angeschlagen wird. Im Harfner sah Mussórgskij einen »Bettler« (vgl. Brief an Cui vom 22. Juni 1863). Darin bestand für ihn der Reiz dieser Verse, womit er zum erstenmal eine Gestalt aus dem Volk schilderte; einen Typus jener »Erniedrigten«, für die er später so eigene Töne fand.

9. »Und fände ich noch einmal den Weg zu dir zurück« (1863), ein ganz blasses Liebeslied im bekannten Romanzenton.

10. »Heulend braust der Sturmwind« (1864), Gedicht von Kolzóff, für tiefe und mittlere Stimme. Eine stürmische, aufgeregte Naturschilderung mit grollenden Oktavenläufen und plastisch gestalteter Singstimme. Zwischen dieser Einleitung und ihrer fast notengetreuen Wiederholung ein getragenes Mittelstück, das sich wirkungsvoll von den beiden tobenden Ecksätzen abhebt und in der Melodik zweimal ein wenig an die viel spätere »Chowánschtschina« erinnert.

11. »Die Nacht« (1864), für Sopran, nach einem Gedicht von Púschkin, mit dem Mussórgskij sehr frei umspringt. Sein einziges Liebeslied großen Formates. Eine nächtliche Vision, deren Gestaltung aber etwas ungleichmäßig gerät, da der Komponist des Stoffes damals noch nicht ganz Herr wird. Davon zeugen zwei recht verschiedenartige Lesarten. Die zweite verdient den Vorzug, liegt auch in einer Instrumentation von Kórssakoff vor. Die Perle des Ganzen: der Schlußabschnitt mit schaukelnden Quintenbässen, die schließlich in einen Orgelpunkt auf der Dominante ausmünden; an die Eigenart des zehn Jahre später entworfenen Liederzyklus »Ohne Sonne« anklingend; eine Vorwegnahme des Debussy-Stiles. In den Schlußtakten abermals jene wechselnde Anwendung bald des Leittones eis, bald seiner Tiefalterierung e.

12. »Kallistrát« (1864), für mittlere Stimme, Text von Nekrássoff, dem »Dichter der Armen und Elenden«. Deutlich zeigt sich Mussórgskijs Entwicklung. Von Goethes zum »Bettler« umgedeuteten »Harfner« mit seiner wenig hervorstechenden Musik gelangt er nun zu »Kallistrát«, einem armen Bauernburschen, der seine Besitzlosigkeit gutmütig ironisiert und sich in

seinen Lumpen und seinem Dasein unter freiem Himmel allen Ernstes glücklich fühlt. Für den Westeuropäer eine schwierige Sache, diesen »slawischen Fatalismus« zu verstehen. »Erster Versuch musikalischer Komik«, nennt Mussórgskij das Lied. Doch ist die Komik nur ganz leicht angedeutet, gewissermaßen im Unterton. Im Gegensatz zum »Harfner« erfindet hier der Tondichter eine sehr bezeichnende, ganz volksliedartige Musik ohne ausmalende Tendenzen. So daß also der Text, nicht die Musik dieses Lied zu einem »realistischen« stempelt. Erstmalige Verwendung wiederholten Taktwechsels und wiederum Bevorzugung leittonloser Fortschreitungen.

13. »Gebet« (1865), nach einem berühmten Gedicht Lérmontoffs, für mittlere Stimme. Der Mutter gewidmet. Eine tiefempfundene Musik mit religiös kirchlichem Einschlag und weit geschwungenen melodischen Bögen.

14. »Die Ausgestoßene« (1865), für mittlere Stimme, recht farblos, im Romanzenton, aber doch mit einigen echt Mussórgskijschen Wendungen; die sonst bei ihm stets meisterhafte Deklamation hier mehrfach nicht ganz dem Wortsinn entsprechend. Augenscheinlich eine Gelegenheitskomposition.

15. »Wiegenlied« aus dem Drama »Der Wojewóde« von Ostrówskij (1865), für mittlere Stimme, dem Andenken der eben verstorbenen Mutter gewidmet. In ärmlicher Stube singt eine alte Bäuerin ihren Enkel in Schlaf: Schlimme Zeiten wären angebrochen. Nur ein Mittel gäbe es zur Linderung der Not: die Arbeit; die ungeliebte, ewige, böse, erdrückende Arbeit, durch Verdingung bei Fremden und zu deren Vorteil. Der erste Teil steht in dorischer Tonart (b-moll mit großer Sechst g und kleiner Septime as), wobei gelegentlich auch ges und a auftauchen. Der verklärte Schluß (B-dur mit e, also lydisch) verwendet aber außer dem Leitton a wiederholt auch die leittonlose Fortschreitung as. Dadurch erhält das ganze Lied in harmonischer Beziehung einen merkwürdigen Reiz: etwas zwischen den Tonarten Schwankendes, etwas Wiegendes, entsprechend dem Text.

16. »Schöne Ssáwischna« (1865), für mittlere Stimme. Ein völlig neuer Liedtypus. Durchgehend im $\frac{5}{4}$ Takt, wobei die Singstimme ohne Pause und ohne die geringste Unterbrechung sich in

obstinaten Vierteltönen ergeht. Auf dem Gut des Bruders beobachtet Mussórgskij durchs Fenster eine Szene, deren tiefes Erlebnis ihn zu künstlerischer Gestaltung drängt. Ein schwachsinniger Tölpel (in den Augen des Volkes halb Narr, halb Gotteskind: »Jurodíwyj«) gesteht einer Dorfschönen seine Liebe und begreift doch, daß es für ihn kein Glück auf dieser Welt gibt. Er wäre zum Gespött der Menschen geboren, sie gäben ihm zwar Brocken von ihrem Reichtum und gedächten seiner an den Feiertagen. Die schöne Ssáwischna aber — fleht er — solle ihn in ihr Herz schließen: »Wie ich dich liebe, kann's dir nicht sagen.« Zum erstenmal findet der Tondichter nun auch eigene Worte, um solch einen Typus aus dem Volk zu schildern. Die aufsteigende Linie vom »Harfner« über »Kallistrát« zu der einzigartigen »Ssáwischna« wird sichtbar. Ein aufwühlendes Seelengemälde entwirft die Musik, die durch ihre schlichte Innigkeit und die seltsam gesteigerte Deklamation ergreift.

17. »Liebling« (1866), Text von Pleschtschéjeff, jenem Dichter, der zusammen mit Dostojéwskij nach Sibirien verbannt wurde. Die blasse Musik dieses Liebesliedes bewegt sich ganz im herkömmlichen Romanzenton.

18. »Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich« (1866), von Heine. Für mittlere und tiefe Stimme. Trotz mancher Qualitäten für Mussórgskijs Stil nur hier und dort bezeichnend. Am stärksten vielleicht das ziemlich lange Nachspiel.

19. »Hopák« (1866), für Mezzosopran, Text vom ukrainischen Nationaldichter Schewtschénko. Das stürmische Blut einer jungen Bäuerin sträubt sich gegen den ihr aufgezwungenen alten Ehemann und sie erzählt, wie sie in der Schenke Betäubung von ihrem Kummer sucht und dem Gatten tüchtig Hörner aufsetzt. Eines der beliebtesten Lieder des Komponisten, im Stil eines »Hopák« — eines ukrainischen Volkstanzes — entworfen. Der ununterbrochen sich jagende, gleichförmige, aber zündende Rhythmus (»Steppenrhythmus«) wirkt auf jeden Zuhörer elektrisierend. Ein Schlußlied für ein Konzertprogramm! Die Musik ist harmonisch einfach, das Melos der Singstimme aber höchst differenziert (große Septimenschritte) und einprägsam.

20. »Das Lied vom Dnjepr« (1879), Umarbeitung des 1866

komponierten »Liedes Jarém s«. Für Mezzosopran oder baritonalen Tenor. Text wiederum von Schewtschénko. Ein glühender patriotischer Gesang, der in den Worten gipfelt: »Frei sei die Ukraine.« In Rußland unter der zaristischen Zensur dauernd verboten. Mussórgskij, obgleich Großrusse, begeistert sich für die Freiheitsbestrebungen der Ukrainer. Die Musik ganz volksliedartig. Die Einleitung getragen, mit koloraturartig ausgeschmücktem üppigem Gesang. Ebenso der Schluß. Dazwischen ein marschartiger Mittelsatz mit wildem, aufreizendem, synkopiertem Rhythmus.

21. »Du betrunkner alter Birkhahn« (1866), für Mezzosopran, Text von Mussórgskij. Ein derbkomisches Stück: die Schilderung, wie der angeheitert heimgekehrte Pachómitsch von seinem keifenden Ehegespons mit einer Flut von Schmähworten in Empfang genommen wird. Teile der Musik im Stil an den vorhin beschriebenen »Hopák« gemahnend. Im Mittelsatz aber — einer weinerlichen Klage der aufgebrachten »Alten« — tauchen plötzlich fast unverändert zwei Themen aus dem Monolog des sterbenden Zaren Borís auf: »Traue nicht den Bojaren, mein Sohn,« und: »Bleibe stets der Hüter des rechten heil'gen Glaubens« (Klavierauszug des »Borís« Seite 229 und 230). Das Ganze fesselnd, aber zu lang und gleichmäßig geraten, ohne eigentlichen Höhepunkt. Der Komponist hielt das Lied nicht für vollwertig und erwähnt es nirgends in den Verzeichnissen seiner Werke. Nachdem es fast sechs Jahrzehnte verschollen war, entdeckte es kürzlich Andreas Rímskij-Kórssakoff und beschrieb es in der »Musik« (Februarheft 1926). Der Russische Staatsverlag bereitet seine Veröffentlichung vor.

22. »Hebräisches Lied« (1867), für Mezzosopran, Gedicht von Mey (nach dem »Hohen-Liede Salomonis«). Einer der wenigen lyrischen Gesänge Mussórgskijs. Überaus zart und duftig. Orientalisches Kolorit. Ein fortwährendes Schwanken zwischen dorischer und äolischer Molltonart, d. h. zwischen großer (dorischer) und kleiner Sext.

23. »Die Elster« (1867), ein »musikalischer Scherz«, für mittlere Stimme. Ein textliches Kuriosum: die Aneinanderkoppelung zweier Púschkinscher Gedichte. Die Musik voll sprudelnder Laune

und Ausgelassenheit; mit überlegener Gliederung und fortreißendem Schwung.

24. »Der Seminarist« (1867), für Bariton, nach einem ergötzlichen Gedicht von Mussórgskij, der die Liedgattung wiederum mit einem neuen Typus bereichert. Gemeint ist damit der Zögling eines geistlichen Seminars, eine Menschensorte, die wegen ihrer Halbbildung im alten Rußland oft die Zielscheibe gutmütiger Verulkung war. Der Seminarist sucht seinem Gehirn krampfhaft die lateinischen Regeln »panis, piscis, crinis finis« einzuprägen, während seine Gedanken bei der schönen Stjóscha weilen. Der Priester aber beobachtet in der Kirche das sündige Mienenspiel des Seminaristen und verprügelt ihn. Das ging einem hochwohllöblichen Zensor der siebziger Jahre doch über die Hutschnur, und so mußte das Lied mit Hilfe der in Deutschland weilenden Schwestern Púrgold in Leipzig gedruckt werden. Auf welche Weise die gedruckten Exemplare dann nach Rußland gelangten, — oder vielmehr zum größten Teil nicht gelangten — darüber berichtet in ergötzlicher Weise der Brief an Stássoff vom 18. August 1870. Die humorgesättigte Musik strahlt unmittelbare Inspiration aus, und einige »kirchliche« Wendungen zeigen Verwandtschaft mit der Art, wie Mussórgskij zehn Jahre später den lächerlichen Popensohn im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« zu charakterisieren wußte.

25. »Der Gassenjunge« (1867), für mittlere Stimme. Text von Mussórgskij. Im Liedtypus ein Seitenstück zu »Ssáwischna«. Die Singstimme wiederum fast ausschließlich in obstinaten Vierteln deklamiert. Der Rhythmus mannigfaltiger infolge häufigen Wechsels von $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Takt. Abermals formt der Komponist ein Begebnis des täglichen Lebens, das er oft beobachtet hat: Ein Gassenjunge läuft hinter einer häßlichen alten Frau her und verhöhnt sie. Im Revolutionsakt des »Borís« schildert Mussórgskij einen ähnlichen Vorgang: die Verspottung eines Bojáren durch Bauern. Die Musik mit ihrem barocken Humor steht völlig vereinzelt da und ist ganz auf Vortrag gestellt. Einige Melodiefragmente der Deklamation wirken durch mehrfache Wiederholung um so eindringlicher. Ein feines Ohr wird Stileigentümlichkeiten von Debussy (Terzengänge Takt 28) und Hugo Wolf (Takt 30) heraushören.

26. »Der Ziegenbock« (1867), für mittlere Stimme. Der scherzhafte, reichlich harmlose Text von Mussórgskij, der das Lied ein »mondänes« Märchen nennt. Inhalt: ein Mägdelein flüchtet vor einem garstigen Ziegenbock in die Büsche, heiratet aber einen ebenso ekelhaften, buckligen, kahlköpfigen Mann, dem sie alsbald Hörner aufsetzt. In der Musik: ein Hervortreten realistischer Tendenzen, die auf den Stil der späteren »Kinderstube« hinweisen. Der Bock und der ebenso abstoßende Ehemann werden durch allerhand musikalische Scherze charakterisiert: Vorschläge, Sforzandos und Akkorde in tiefer Lage.

27. »An dem Don ein Garten blüht« (1867), für mittlere Stimme, Gedicht von Kolzóff. Ein graziös scherzhaftes Lied voll bezaubernder Anmut; ein russisches Gegenstück zu manchen heiteren und neckischen Gesängen aus dem »Italienischen« oder »Spanischen« Liederbuch von Hugo Wolf.

28. »Das Festmahl« (1867), eine »Erzählung«, für tiefe oder mittlere Stimme, Gedicht von Kolzóff. Das dritte Lied im Typus von »Ssáwischna« und vom »Gassenjungen«: wiederum die Singstimme in obstinaten Viertelnoten höchst eindringlich deklamiert. Rhythmisch am mannigfaltigsten, indem durch beständigen Wechsel von $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Takt ein $\frac{11}{4}$ Takt entsteht. In erzählendem Ton wird der Verlauf eines Festmahles bei einem russischen Bauern geschildert: die Ankunft der Gäste in Schlitten, das Gebet vor dem Heiligenbild, das Auftreten der schmucken Wirtin, welche die Gäste nach altem Brauch auf die Wange küßt und vor jeden ein Glas Branntwein hinstellt. Die junge Tochter, die sich am Einschenken beteiligt. Alles schmaust, zecht und scherzt bis zur Mitternacht (vgl. auch Brief an Kórssakoff mit Notenbeispiel vom Jahre 1867, Seite 283).

29. »Die Pilze« (1867), für mittlere Stimme, Text von Mey. Eines der bekanntesten Lieder des Komponisten mit populärem, fast draufgängerischem Schneid. Frisch, keck und launig erfunden. Tonal sehr einfach, bis auf den harmonisch fesselnden Mittelsatz mit seiner Nebeneinanderstellung nicht verwandter Dreiklänge in der Grundstellung, wie z. B. B-dur und h-moll. Gesang einer Bäuerin, die beim Pilzesuchen auf abwegige Gedanken gerät, die den ungeliebten alten Gemahl mit giftigen Pilzen be-

seitigen möchte, um sich einem blonden jungen Burschen hinzugeben.

30. »Der Klassiker« (1867), für tiefe oder mittlere Stimme. Text von Mussórgskij. Sein erster satirischer Versuch. Auf den Kritiker Famínzyn gemünzt, dessen verständnislose Besprechung von Kórssakoffs sinfonischer Dichtung »Ssadkó« Mussórgskij empört hatte. So läßt er Famínzyn zunächst singen: »Ich bin schlicht, klar, bescheiden, bin gravitätisch und maßvoll leidenschaftlich.« Dazu erklingt eine zahme, streng tonale Musik mit bekannten klassischen Wendungen, die — bei outriertem Vortrag — ungemein komisch wirken. Folgt ein Mittelsatz, in dem der Klassiker seinen Abscheu vor allen Neuerungen in Wutanfällen austobt. Hier ertönen aufgeregt wechselnde Harmonien mit einem Motiv aus »Ssadkó«. Als Abschluß: die notengetreue Wiederholung des Anfangs.

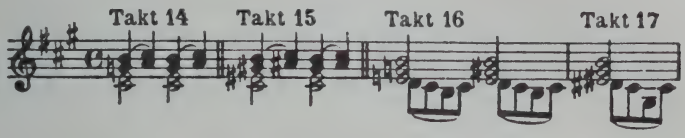
31. »Das Waisenkind« (1868), für mittlere Stimme. Text von Mussórgskij. Wie der »Gassenjunge« eine Szene aus dem Großstadtleben. Ein Waisenkind fleht einen vornehmen Herrn auf der Straße an: »Hart ist der Hungertod, starr ist der Leib vor Frost, erbarm dich mein.« Die Musik fast primitiv einfach, aber voll erschütterndsten Ausdrucks, steigert sich im zweiten Teil zu einem marschartigen Rhythmus mit Sforzando-Oktaven in der Tiefe.

32. »Wiegenlied Jerómuschkas« (1868), für Alt oder Mezzosopran. Text von Nekrássoff. Dargomuíshskij gewidmet: »Dem großen Lehrer musikalischer Wahrheit.« Eine Frau singt einen Waisenknaben in Schlaf und erteilt ihm den Rat, daß er sich später im Leben vor den Großen und Starken dieser Welt beugen müsse. Nur so würde er es zu etwas Rechtem bringen. Der erste Teil bald in dorischer, bald in äolischer Tonart: ein Schwanken zwischen großer (dorischer) und kleiner Sext. Wobei die leittonlose Fortschreitung gelegentlich auch durch den Leitton ersetzt wird. Alles typisch für Mussórgskijs Stil. Der zweite Teil — sehr feinsinnig — in Dur, mit triumphierender Note zur Schilderung aller Freuden des Lebens, deren Jerómuschka einmal mit Hilfe jener hohen Herren teilhaftig werden soll.

33. »Kinderliedchen« (1868), für Mezzosopran. Mit subtilster Feinheit geht die Musik den Schwingungen dieser Miniaturdich-

tung von Mey nach. Es erklingen impressionische Helldunkelakkorde (Beispiel 35), die auf den Stil Debussys hinweisen. Das Lied ein in seiner Zartheit fast zerbrechliches Gebilde, das pianissimo mit dem Dominantseptakkord schließt.

Beisp. 35. Kinderliedchen




34. »Die Schaubude« (1870), für Baßbariton. Text von Mussórgskij. Ein satirischer Gesang großen Stils (13 Seiten lang); wobei vier Persönlichkeiten des musikalischen Petersburg verspottet werden. Zunächst Sarémba, Direktor des Konservatoriums, der in seinem Lehrkursus den Unterschied zwischen Dur und Moll mit religiös-pietistischen Erklärungen zu verdeutlichen pflegte (karikiertes Rokokothema Händels). Dann der Musikkritiker Theophil Tolstoí (»Fif«), der »Knirps«, der mit italienischen Rouladen (im Baß!) für die Patti schwärmt. Als dritter wiederum der Kritiker Famínzyn (vgl. den »Klassiker« Nr. 30), der »Säugling«, der sich aus Anlaß einer Zeitungspolemik über die Abfuhr durch Stássoff beklagt. Endlich Sseróff (der »Titan«), der »Zukunftsmusiker« mit seiner Leidenschaft für Wagner (karikierte Themen aus Sseróffs Oper »Rognjéda«). Am Schluß sinken alle vier in den Staub vor der Muse Euterpe und huldigen ihr. Gemeint ist die Großfürstin Helene Páwlowna, Schutzherrin der »Russischen Musikgesellschaft«, die aber als deutsche Prinzessin kein Verständnis für russische Musik besaß. Das Ganze überaus witzig. Besonders gelungen die Musik, die den »Titan Sseróff« schildert (vgl. den Brief an die Schwestern Púrgold vom 18. Juni 1870).

35. »Kinderstube«, Zyklus von sieben Gesängen für Mezzosopran. Text von Mussórgskij. Schon in der Einleitung zu diesem Kapitel war von der Entstehung und dem Stil dieser Stücke die Rede, die zwischen 1868 und 1872 geschaffen wurden (vgl. auch den Brief an Stássoff vom 10. September 1879).

»Mit der Njánja« (1868). Das Kind bittet die »Njánja« (Kinderfrau), ihm irgendein Märchen zu erzählen. Etwa vom »bösen Wolf«,

der die Kinder fraß, weil sie den Eltern nicht gehorchten; oder vom hinkenden Prinzen und der Prinzessin, die so stark nieste, daß alle Scheiben platzten. Dieses Lied ist mehr als alle anderen darauf angelegt, die einzelnen Episoden des Textes durch Musik zu illustrieren: das Fressen des Wolfes, den stolpernden Prinzen, den Schnupfen der Prinzessin. Neben dem Humor tritt vor allem der »musikalische Witz« hervor. Bei sehr häufigem Taktwechsel eine dem Wortsinn aufs getreueste angepaßte melodische Deklamation, so daß die Taktstriche eigentlich entbehrlich sind und nur der Orientierung dienen.

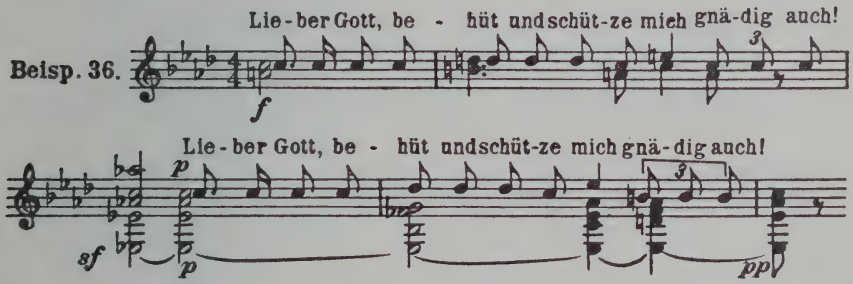
»Im Winkel« (1870). Zwiegespräch zwischen dem Kind und der Njánja. Zu polternden Oktavengängen stellt diese den Kleinen für allerhand Ungezogenheiten in den Winkel. Das Kind, das sich aufs Leugnen legt, aus der Ecke: »Ich habe nichts getan, Njánjuschka, die Katze ist schuld.« Weiter in aggressivem Ton: »Njánjas Nase ist auch ganz schmutzig; Njánjas Haube sitzt ihr immer schief; hab' garnicht mehr lieb meine Njánjuschka.« Völliger Stimmungswechsel in der Musik, sobald der Kleine zu sprechen beginnt. Unnachahmlich der kindliche Tonfall dieses Abschnitts. Dabei die für Mussórgskij so bezeichnenden, gleitenden, langsam durch Alterierung sich verändernden Harmonien.

»Der Käfer« (1870). Erzählung des Kindes: wie es im Sande spielte und ein Häuschen baute, als plötzlich ein großer, dicker Käfer mit drohendem Schnurrbart auf dem Giebel des Häuschens sitzt, dann auf das Kind zufliegt und ihm einen Schlag auf die Schläfe versetzt. Der Schlag aber hat den Käfer betäubt, so daß er auf den Rücken fällt. Ob er wohl tot ist? Die Musik beginnt mit Unisono-Figuren, die für Mussórgskij stets bezeichnend sind. Ungezwungene Heiterkeit verbreitet sich — etwa im Scherzocharakter der »Elster« (Nr. 23). Drollig die Episode mit dem Käfer: übermäßige Dreiklänge, gewichtige melodische Schritte, eine Trillerkette im Baß, um das Brummen des Tieres anzudeuten. Dazu allerhand pikante harmonische Wendungen. Doch die Gefahr ist beseitigt. Der Käfer liegt am Boden. Das Kind hat sich vom Schreck erholt. Die heitere Musik des Anfangs setzt ein und entwickelt sich zu einer strahlenden Kantilene. Der Schluß pianissimo, gleichsam mit einer Frage schließend wie der Text.

»Mit der Puppe« (1870). Wiegenlied des Kindes, das seine Puppe in Schlaf singt. Wirkungsvoller Gegensatz zur Aufgeregtheit des vorangegangenen Stückes. In tonaler Beziehung ist das ganze Lied eine Dominantseptharmonie es-g-b-des auf teils angeschlagenem, teils fingiertem Orgelpunkt as. Am Schluß eine flüchtige, fast schüchterne Auflösung nach As-dur.

»Abendgebet« (1870). As-dur. Die Krone des Zyklus. Das Kind betet: »Lieber Gott, behüte Vater und Mutter, die Brüder, die Großmutter;« schließlich zählt es in ergötzlicher Weise eine Unmenge Tanten und Onkel auf. Immer schneller plappert es die Namen herunter, schließlich ganz ohne Ausdruck, wie etwas, was man im Schlaf auswendig kann. Plötzlich eine Unterbrechung. Das Kind hat den Faden verloren und weiß nicht weiter. Die Wärterin muß ihr helfen und die Worte vorsagen, die das Kind wiederholt (Beispiel 36). Laut und derb sagt es die Njánja (man

Beisp. 36.



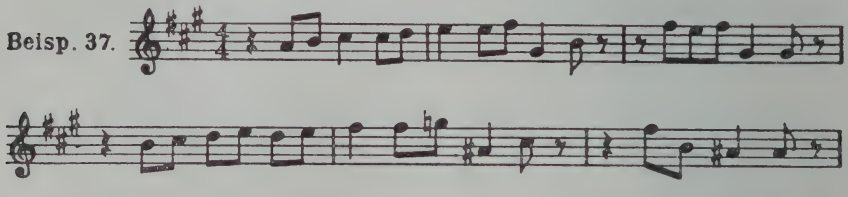

beachte die plumpen Terzen der Begleitung in a-moll!). Dann ein Sforzando-Akkord, ein Ruck nach As-dur, der den Abstand zwischen Kind und Wärterin markiert. Und zart und unbeschreiblich rührend wiederholt das Kind die Worte; fast mit denselben Noten, aber umspielt von den warmen Harmonien der As-dur-Tonart. Die Echtheit dieser Musik läßt sich nicht beschreiben. Nur ein ganz großer Künstler und tiefer Seelenkenner war imstande, eine solche Charakterisierungskunst aufzubringen und in dieser Weise in das Gemüt des Kindes hineinzuleuchten.

»Steckenpferdreiter« (1872). Man hört förmlich das polternde Reiten des Kindes über Stock und Stein. Eine flotte, frische Musik. Da plötzlich eine Sforzando-Oktave mit jagenden

Zweiunddreißigsteln. Das Kind ist hingepurzelt. Chromatisch gleitende Harmonien malen seinen Schmerz. Die Mutter sucht es zu trösten und abzulenken: »Siehst du dort das Vögelchen im Strauch?« Die Musik ist in weiches Dur mit freien Vorhalten umgeschlagen. Bald beruhigt sich das Kind und setzt nun seinen Ritt mit der galoppierenden Musik des Anfangs fort.

»Kater Murr« (1872). Das Kind erzählt, wie der Kater in böser Absicht zum Vogelbauer schleicht (kurze Akkorde mit Schleifern). Das Mätzchen bebt und piept vor Angst (dazu illustrierende Musik). Schon streckt der Kater die Pfote zum Käfig hinein, da kriegt er einen tüchtigen Klaps vom Kinde, das sich an den Gitterstäben die Finger verletzt: »Mutter, was für ein hartes Ding so 'n Käfig ist!« . . . Die Musik höchst reizvoll, mit viel bezeichnenden Unisonogängen. In diesem Stück kann kaum noch von einer »melodischen Deklamation« gesprochen werden. Hier blühen weit gewölbte, duftige Melodiebögen auf. Man urteile (Beispiel 37):

Beisp. 37.



36. »Abendliedchen« (1871), für mittlere Stimme. Text von Mussórgskij. Ganz knapp gehalten, dreistrophig; anmutig und melodiös. Bietet auch Dilettanten keine Schwierigkeiten.

37. »Ohne Sonne« (1874), Zyklus von 6 Gesängen, für tiefe Stimme. Dichtung von Goleníschtscheff Kutúsoff. Dieser lyrische Monolog ist das Persönlichste, was Mussórgskij je geschaffen hat: eine Enthüllung seines Seelenlebens. Er fühlt sich als Einsamer und sieht sich einer dunklen, ungewissen Zukunft ausgeliefert (vgl. »Elegie«). Nur der Tod bedeutet Erlösung aus allen Wirrnissen. Allzutiefe Blicke hat er ins Treiben der Menschen geworfen. Es steckt eine uferlose slawische Traurigkeit und Melancholie in dieser Musik. Man denkt an Sonette von Michelangelo. Heinrich von Kleist schrieb einige Stunden vor seinem

selbstgewählten Tod seiner Schwester Ulrike: »Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.« Ähnliches hat Mussórgskij gefühlt, und man darf annehmen, daß er sich während der Arbeit an diesem Liederzyklus zum erstenmal der Hoffnungslosigkeit seiner Lage bewußt wurde. Der Ausgang seines Lebens bestätigte nur zu deutlich seine klar erschaute Vorahnung. Der beträchtlich jüngere Textdichter Kutúsoff — gerade damals Stubengenosse des Komponisten — war nur das Sprachrohr für dessen Empfindungen. Die ergreifende Musik läßt darüber keinen Zweifel. Es geht eine innere Spannung durch das Werk, die sich von Lied zu Lied steigert. Das Ganze grau in grau getönt, die Gegensätze nur relative, durch den Vortrag zu akzentuieren. Die Stimmung zu intim für die grelle Beleuchtung eines Konzertsaales.

Stilistisch nehmen diese »Impressionen« einen Platz zwischen dem »Borís« und »Chowánschtschina« ein. An jenen gemahnen Stellen des dritten Liedes; an diese — sehr deutlich — Partien des letzten. Doch sind damit nur Merkmale angedeutet. Im Grunde steht diese Musik mit ihrer vielfach entmaterialisierten Deklamation und einer gewissen Bevorzugung alterierter Akkorde ganz für sich da. Man hüte sich vor allzugedehnter Vortragsweise, die der Eintönigkeit Vorschub leisten könnte. Namentlich im letzten Gesang müssen die Triolen des unentwegten Orgelpunkts cis deutlich als solche hörbar bleiben. Daß für Gebilde so subtiler Art die Nachdichtung des Originaltextes ausschlaggebende Bedeutung besitzt, bedarf kaum der Erwähnung. Es sei daher als Probe einer trefflichen, der Musik aufs Feinsinnigste angepaßten Übersetzungskunst das fünfte Lied des Zyklus: »Elegie« in der Übertragung von Gustav Specht geboten:

„Im Nebel schläft die Nacht. Durch lauen Wolkentau
gießt seinen Strahl ein Stern hernieder auf die Erde.
Mit trübem Glockenton grast ferne eine Herde
und Rosse weiden auf der Au.

Wie Wolkenflor der Nacht, so wandeln die Gedanken
hoch über mir in ruhlos dunklem Schwanken;
sie spiegeln alten Wahn, der einst mich reich beglückt, —
entschwunden und verweht, auf immer nun entrückt.

Nun schwellen sie voll Weh und Tränen.
Sie schweifen schrankenlos im Raum und landen nicht;
sie rufen mir zurück ein liebes Angesicht
und senken in die Brust ein lang verschollnes Sehnen;
sie türmen schwarz sich auf in grübelnd finstrem Wähnen ...

Dumpf bangt der scheue Sinn vor künft'gem Kampf und Leid,
und aus der Ferne dringt des Lebens Lärm und Streit,
der Menge kalter Spott, der Feindschaft scheeles Grollen,
des Alltags Einerlei und unaufhörlich Rollen,
und Totenglockenklang ...

Prophetisches Gestirn,
du birgst die flammenhelle Stirn,
von Scham durchglüht und Gram, im Dämmernebelgrunde,
der dunkel ist und stumm wie meiner Zukunft Stunde."

38. »Ballade: Der Vergessene« (1874), für tiefe und mittlere Stimme, Gedicht von Goleníschtscheff Kutúsoff. Nach einem Bilde des bekannten Schlachtenmalers Wereschtschágin. Eines der erschütterndsten Lieder des Komponisten. Ein Soldat fiel den Heldentod fürs Vaterland. Verlassen liegt sein Leichnam auf der Walstatt, eine Beute den gierigen Raben. Zu Hause aber (zweiter Teil) füttert seine ahnungslose Frau das Söhnchen und malt ihm die baldige frohe Rückkehr des Vaters aus. Das Stück steht in es-moll. Bei Mussórgskij die Tonart tragischer Akzente und mystischer Trauer, die seine Phantasie stets in stärkste Schwingung versetzt. Ein fast ununterbrochen punktierter Rhythmus ( ). Zunächst düstere Unisonogänge. Das Picken der Raben durch Sforzato-Tupfenakkorde (in kleinen Sekunden) realistisch dargestellt. Die zweite Hälfte ein untermalender Trauermarsch, dessen gespenstisches Pianissimo sich grausig von der ausdrucksvollen Deklamation der Singstimme abhebt.

39. »Lieder und Tänze des Todes«, Zyklus von vier Gesängen (drei Ausgaben für tiefe, mittlere und hohe Stimme, auch mit Orchester), Texte von Goleníschtscheff Kutúsoff. Die meistgesungenen Lieder des Komponisten, die aber nicht ganz gleichmäßig durchgeführt sind. Neben Stellen elementarster Erfindung — namentlich in allen Einleitungen — stehen solche, in denen

manch äußerlich effektvolle Wendung nicht ganz vermieden wurde.

»Trepák« (1875). An ein trunkenes Bäuerlein, das sich im schneebedeckten Wald verirrt hat, tritt der Tod heran, tanzt mit ihm einen Trepák (kleinrussischer Tanz) und spiegelt ihm in verführerischer Weise vor, wie schön warm es sich unter weißer Schneedecke schlafen ließe. Dann ruft er Wind und Schnee herbei und singt den Alten in ewige Ruh. In der Musik am besten geraten: die stimmungstiefe Einleitung mit ihrer Schilderung nächtlichen Schneetreibens, und der Schluß mit seiner gleißnerisch einschmeichelnden Melodik, die ein wenig an den Stil von »Chowánschtschina« erinnert. Dazwischen das einprägsame Thema des Trepák etwas zu häufig wiederholt.

»Wiegenlied« (1875), der Höhepunkt des Zyklus. Ein Krankenzimmer. Die Mutter wacht am Bett ihres Kindes und schaukelt die Wiege. Oktavengänge (an die berühmte d-moll-Einleitung zum fünften Akt von »Chowánschtschina« gemahnend) malen in unnachahmlicher Weise die fahle Morgendämmerung. Da pocht der Tod an die Tür. Zwiesprach zwischen ihm und der Mutter. Ruhig und unerbittlich sucht er sie zu verdrängen. Aufgeregt und erschreckt antwortet die Mutter. Umsonst ihr Sträuben. Der Tod singt das Kind in ewigen Schlaf. In dieser kontrastreichen Gegenüberstellung von Rede und Gegenrede besteht der Reiz des Liedes. Viel alterierte Akkorde.

»Ständchen« (1875). Wieder ein Krankenzimmer. Dieses Mal das eines schönen jungen Weibes. Der Tod tritt um Mitternacht vor ihr Fenster und bringt ihr ein Ständchen, indem er sich als Ritter und Geliebter anbietet. Durch betörenden Gesang sucht er sie zu berücken. Und sie verfällt ihm. Die Einleitung mit ihren wogenden Sechzehntelfiguren ein Stück ersten Ranges. Das Hauptthema der Todesserenade aber zu häufig angewendet und in der Erfindung mehr effektvoll als tief.

»Der Feldherr« (1877). Ein pompöses Stück im Balladenstil. Schlacht. Kanonendonner. Blut fließt in Strömen. Die Nacht bricht an. Das Feuer verstummte, nur das Stöhnen der Verwundeten ist noch zu hören. Da umreitet der Tod bei Mondschein, hoch zu Roß, als Gerippe das Schlachtfeld. Er ist der eigentliche Feldherr,

der gesiegt hat. Mit fürchterlicher Stimme besingt er die Toten, die seine Beute wurden. Auch hier die Einleitung bis zum Erscheinen des Todes am stärksten; polternde Oktavengänge, pathetische Dreiklangsharmonien. Der marschartige Gesang des Todes aber — einer polnischen Revolutionshymne nachgebildet — zwar äußerst schwungvoll, doch allzusehr auf äußeren Glanz gestellt.

40. »Der böse Tod«, »eine Grabschrift« (1875), für mittlere Stimme, Text von Mussórgskij. Wiederum ein Bekenntnislied. Unter dem Eindruck des plötzlichen Todes seiner nahen Freundin Nadjéshda Opotschínina entstanden. Unvollendet hinterlassen und sehr feinfühlig von Karatuígin beendet, der vier überleitende Takte hinzukomponierte und darauf die Musik des Anfangs wiederholte. Tonart es-moll, in der Mussórgskij meist Außergewöhnliches zu sagen pflegt. Eine erschütternde Klage um die geliebte Entschlummerte. Man beachte auch den Ausdruck der Singstimme im primitiven d-moll-Teil (phrygisch). Steht unter den Gesängen des Tondichters mit an erster Stelle.

41. »Die Unverständliche« (1875), für tiefe Stimme, Text von Mussórgskij. Die Widmung: »Dem kleinen jungen Fräulein unter den Weihnachtsbaum« deutet auf irgendein persönliches Vorkommnis. Die Musik geht weit über den Einzelfall hinaus und wächst sich zu einer leidenschaftlichen Anklage gegen die Gesellschaft, geradezu zu einem Selbstbekenntnis des Tondichters aus, der sich wieder einmal als Anwalt aller »Unterdrückten« fühlt. Stilistisch vollkommen dem Zyklus »Ohne Sonne« verwandt, von dem sogar einige musikalische Wendungen (aus den Liedern Nr. 3 und Nr. 4) übernommen werden. Ein Stück voll unergründlichen Ausdrucks, das den tiefsten Vortrag herausfordert. Wie erschütternd würde ein Künstler wie Ludwig Wüllner derartiges gestalten! In den drei letzten Takten erklingen infolge langsam gleitender chromatischer Alterierung ganz neuartige harmonische Gebilde.

42. »Nicht schlug gleich dem Blitzschlag das Unglück auf einmal ein« (1877), für mittlere Stimme, Gedicht von A. Tolstoí. Kummer und Not brechen wie ein herbstlicher Dauerregen ohne Ende und ohn' Erbarmen herein. Anderen ist das Schicksal gnädiger. Über sie kam Unglück wie ein vernichtender

Gewittersturm, der die Eichen jäh entwurzelte. Deutlich verrät sich Mussórgskijs damalige Stimmung. Die pathetische Musik zeigt manche harmonische Feinheiten und erweist sich für den Sänger als dankbar. Doch hätte der Tondichter solch ein Lied auch schon zehn Jahre früher komponieren können. Nach den Höchstleistungen der vorangegangenen Zeit erwartet man Persönlicheres.

43. »Leise durchschwebt eine Seele die ew'gen Gefilde« (1877), für tiefe oder mittlere Stimme, Gedicht von A. Tolstoí. Eine unendlich zarte Musik mit mystischem Einschlag, fesselnden Dreiklangsharmonien und primitiver Faktur. Ein Lied, das der Stimme gestattet, in melodischem Wohlklang zu schwelgen.

44. »Spielmannslied« (1877), für tiefe oder mittlere Stimme, Gedicht von A. Tolstoí. Der zündende Gesang eines Spielmanns, der nicht im Amt versauern, sondern in Freiheit — in Feld und Wald — sein Leben genießen will. Also persönlichste Empfindungen des von seinem Bureaudienst so geplagten Komponisten. Der Anfang: eine rhapsodische Deklamation mit unentwegtem Taktwechsel. Die zweite Hälfte: hinreißende Melodik voll südländischer Wärme.

45. »Endlich weicht zurück« (1877), für tiefe oder mittlere Stimme, Gedicht von A. Tolstoí. Wieder (wie in Nr. 42) herbstliche, hoffnungslose Stimmung, die vom Tondichter immer mehr Besitz ergreift. Dreiklangsharmonien und Unisonogänge wechseln miteinander ab.

46. »Der Gernegroß« (1877), für tiefe oder mittlere Stimme. In aufgeblasen pomphaftem Marschtempo mit Sforzato-Akzenten schreitet der »Hochmut« daher, sich in den Seiten wiegend, auf alles herabsehend. Volkstümliche Melodik, kapriziöse Unterstreichungen. Das letzte der Lieder nach Gedichten von A. Tolstoí. Alle fünf ähneln einander in ihrem Stil: Hervorhebung melodischer Bögen in der Singstimme, durchsichtig einfache harmonische Faktur mit Bevorzugung reiner Dreiklänge. Unisonofiguren. Keines der Stücke reicht im Ausdruck auch nur entfernt an die beschriebenen großen Zyklen heran. Den »Hochmut« hat Borodín ebenfalls sehr charakteristisch vertont.

47. »Vision« (1877), für tiefe Stimme, Gedicht von Golenischtscheff Kutúsoff. Die Musik ungeachtet mancher Feinheiten

nicht sehr bezeichnend. Text und Anlage erinnern etwas an »Die Nacht« vom Jahre 1864, die aber ungleich farbiger und origineller ausfiel.

48. »Der Pilger« (1878?), für mittlere Stimme, Text von Pleschtschéjeff. Der umherirrende Wanderer, der sich überall verlassen fühlt. Variation der Stimmungen von »Ohne Sonne«. Musikalisch sehr blaß.

49. »Flohlied des Mephistopheles: Es war einmal ein König« (1879), aus Goethes »Faust«. Für Baß-Bariton. Auch mit Orchester. Mit skurrilem Humor entworfen, der Stil etwas an Berlioz erinnernd. Beginnt mit einfachen Akkorden im Balladenton. Am gelungensten das immer wiederkehrende Zwischenspiel mit den Stakkato-Achteln und Vorschlägen. Im allgemeinen nicht stark in der Erfindung, ungleichmäßig und durch Hereinbringen des bei Goethe gar nicht vorhandenen Refrains: »ha, ha, ha,« ein wenig ins Burleske und Derbkomische umgebogen.

## DIE CHÖRE

1. »Ödipus.« Zu Sophokles Tragödie wollte Mussórgskij eine Bühnenmusik schreiben. In den Briefen an Balákireff (vom 8. Juni, 13. August 1858 und 26. September 1860) ist davon die Rede. Erhalten hat sich nur ein schöner Volkschor in f-moll (für gemischten Chor und Orchester). Stürmische Oktavenläufe, thematisch an den Stil der Zeit Bachs erinnernd, leiten das dramatische Stück ein: eine leidenschaftliche Anrufung des Volkes an die Götter kurz vor dem Auftreten des Ödipus. Bezeichnend, daß der griechische Stoff eine »klassische« Prägung der Musik veranlaßt. Der kurze Adagio-Schluß in lydischer Tonart. Dieses nicht schwierige Frühwerk (1860/61) sei Chordirigenten empfohlen. (Über seine Verpflanzung in spätere Schöpfungen des Tondichters vgl. das Kapitel »Salambo«, Seite 138.)

2. »Die Niederlage des Sennaherib« (1867), für gemischten Chor und Orchester, Text von Byron (aus den »Hebräischen Melodien«). Der erste und letzte Teil eine tobende Musik, marschartig, mit an- und abschwellenden Oktavenfortschreitungen,

Sforzato-Akzenten, gelegentlichen Unisonowirkungen, im östlichen Stil. Dazwischen eingebettet ein lyrischer Mittelsatz (zweite Fassung 1873/74), ein wenig an das mystische Kolorit russischer Kirchenmusik anklingend. Um die Gegensätze noch stärker herauszuarbeiten, wäre zu überlegen, ob das Zwischenstück nicht a cappella beginnen (die ersten fünfzehn Takte) und a cappella schließen könnte (die letzten elf Takte). Instrumentation von Kórssakoff. Das Ganze ein überaus gehaltvolles, reifes Werk. Erschien bei Belájeff, Leipzig. (Über den Mittelsatz vgl. Brief an Stássoff vom 2. Januar 1874.)

3. »Josua« (1874/75, niedergeschrieben 1877), für gemischten Chor, Mezzosopran und Orchester. Umarbeitung eines »Chores der Lybier« aus »Salambo«. Die hebräischen Themen entnahm Mussórgskij dem Munde eines im Nachbarhaus wohnenden Juden, der auf dem Hofe seine Gebete verrichtete. Mit einer aufgeregt fanatischen Musik beginnt und schließt das Stück. Dazwischen die Klage einer Israelitin (Text in der Art der Klagepsalmen), lyrisch, koloraturartig im orientalischen Stil ausgeschmückt, mit Harfenbegleitung. Instrumentation von Kórssakoff (vgl. auch den Brief an Dmítrij Stássoff vom 14./15. Juni 1877).

Diese Chöre für den Tondichter durchaus bezeichnend; in allen dreien geradezu wilde Aufschreie des Volkes in der Art mancher Volksszenen im »Borís« und in »Chowánschtschina«.

## DIE INSTRUMENTALWERKE

Wiederholt wurde bereits darauf hingewiesen, daß die nicht zahlreichen Instrumentalwerke an Bedeutung weit hinter den Vokalkompositionen zurückstehen. Die bezeichnendsten unter ihnen erschienen im Druck und seien in Kürze besprochen.

### ORCHESTERSTÜCKE

1. Scherzo B-dur (1858), unter Aufsicht von Balákireff geschrieben, wenig hervorstechend. Eine gelungene, gut klingende Schülerarbeit.

2. Intermezzo in modo classico (h-moll), instrumentale Fassung (1867) des 1861 komponierten Klavierstückes (vgl. dieses unter Nr. 5 der Klavierwerke). Von Kórssakoff neu instrumentiert.

3. Marche turque, als »Festzug der slawischen Fürsten« 1872 für die Ballettoper »Mláda« komponiert. Das »türkische« Trio entstand erst 1880. Der As-dur-Marsch mit seinem schwelgerisch lebensfrohen Dur-Thema echt russisch. Diesem gegenübergestellt das orientalische c-moll-Trio: Pikkoloflöte, tiefe Bässe, viel Schlagzeug. Am originellsten die Harmonien des zweiten Themas vom Trio. Merkwürdig, daß die Tanzkünstler sich dies farbige Stück bisher entgehen ließen, das sich auch für populäre Sinfoniekonzerte und Militärmusiken eignet. Instrumentation von Kórssakoff.

4. »Eine Nacht auf dem Kahlenberge«, ein fesselnder Vorwurf, dessen Mussórgskij ungeachtet wiederholter Anläufe Zeit seines Lebens nicht Herr wird.

Erster Versuch (etwa 1860—1862). Offenbar als Bühnenmusik zum Drama »Die Hexen« von Baron Mengden geplant (vgl. Brief an Balákireff vom 26. September 1860). Sehr bezeichnend Mussórgskijs »Autorengrillen« über Balákireffs scharfe Kritik (Brief vom 24. September 1862).

Zweiter Versuch (beendet am 23. Juni 1867). Nunmehr »Johannisnacht« genannt. Phantasie für Orchester, worüber der Brief mit Notenbeispielen an Kórssakoff vom 5. Juli 1867 Aufschluß gibt. Wiederum fällt Balákireff ein strenges Urteil (Brief an Kórssakoff aus dem Jahre 1867, Seite 283). Unter dem Einfluß des Lisztschen »Danse macabre« komponiert.

Dritte Bearbeitung für eine phantastische Szene der Ballettoper »Mláda« (1872). Vgl. auch Brief an Stássoff vom 31. März 1872.

Vierte Bearbeitung (zwischen 1878 und 1881), als Zwischenaktsmusik im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« und Pantomime zu Beginn des zweiten oder dritten Aufzuges: die Träume des trunkenen Bauernburschen Grítzko (vgl. Seite 209 und den Brief an Stássoff vom 22. August 1880). Ein Manuskript dieser Fassung für zwei Klaviere und Chor befindet sich in der Konservatoriumsbibliothek zu Leningrád.

Bearbeitung Kórssakoffs (1885—1886). Nach den hinterlassenen Materialien des Komponisten: als »Phantasie für Orchester« (Verlag Bessel). Ein wertvolles Stück, dessen Verbreitung im Konzertsaal wünschenswert wäre. Im Stil erinnert es etwas an Liszts sinfonische Dichtungen, wobei aber die nationalrussischen Themen dem Werk eine besondere Note geben. Am Schluß erklingt die »Dúmka« des Bauernburschen aus dem »Jahrmarkt« (Beispiel 34).

5. Bilder einer Ausstellung, ein Klavieropus (siehe Nr. 8 der Klavierwerke). Zwei Orchesterbearbeitungen: eine unvollständige von Tuschmáloff (Verlag Bessel) und eine vollständige von Maurice Ravel (Eigentum von S. Kussewítzkij; Manuskript).

## KLAVIERWERKE

1. Souvenir d'enfance (1857), ein schwächliches Frühwerk.

2. Scherzo cis-moll (1858). Wie das B-dur-Scherzo für Orchester eine Schülerarbeit; unter Anleitung Balákireffs geschrieben. Ohne Eigenart.

3. Impromptu passioné (1859), belanglos. Über die Entstehung vgl. Seite 76.

4. Ein Kinderscherz (1859), eine fesselnde Komposition, im Stil der »Kinderszenen« von Schumann, den Mussórgskij sehr schätzte.

5. Intermezzo in modo classico, h-moll (1861). »Darin steckt zu viel Deutsches und zu wenig von mir,« schreibt Mussórgskij an Kórssakoff (Brief vom 15. Juli 1867). Über die Entstehung des Stückes berichtet Stássoff folgendes: Im Winter 1861 beobachtete Mussórgskij auf dem väterlichen Gut einen Trupp Bauern, die sich nur mit Mühe den Weg durch den tiefen Schnee bahnten. »Das war,« so erzählte Mussórgskij, »zugleich schön und malerisch, ernst und belustigend. Plötzlich tauchte in der Ferne eine Schar junger Weiber auf, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter auf dem bequemen Fußpfad einherschritten. Dieses Bild nahm in meinem Kopf sofort musikalische Gestalt an, so daß unerwartet und wie von selbst die erste à la Bach auf und ab

stampfende Melodie entstand —, während ich für die lachenden Weiber jenes Thema erfand, aus dem ich später den Mittelteil oder das Trio geformt habe. Alles dies — in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Studien.« Doch enthält die gedruckte Klavierausgabe noch nicht das erwähnte Trio, das erst in die Orchesterfassung von 1867 gelangt. Diese besitzt außerdem noch vier Einleitungstakte, die möglicherweise von Balákireff stammen. Denn für Borodíns ebenfalls in h-moll stehende II. Sinfonie improvisierte Balákireff vier einleitende Takte ähnlichen Charakters.

6. »Kindheitserinnerungen«, a) »Njánja und ich«, b) »Erste Strafe« (1865). Beide Stücke (das zweite von Karatuígin beendet) nicht sehr hervorstechend, aber doch mit manch aparten Reizen ausgestattet. Das zweite schildert ergötzlich eine Art Kampf zwischen Kind und Njánja, die das sich sträubende kleine Geschöpf in eine dunkle Kammer sperrt.

7. Dúma (»Rêverie«) (1865), gänzlich unpersönlich.

8. Bilder einer Ausstellung (1874), wohl das bedeutendste Klavierwerk, das die Russen bisher hervorgebracht haben. Ein Zyklus von zehn Stücken mit Überschriften. Diese entsprechen einer Bilderkollektion des soeben verstorbenen, mit Mussórgskij befreundeten Architekten Hartmann und sind durch Zwischenspiele, »promenades«, miteinander verbunden, in denen der Tondichter sich selbst, »sein geistiges Abbild«, schildert (Brief an Stássoff vom Juni 1874). Wir sehen ihn in der Ausstellung »promenieren«, wobei ein scharf umrissenes Thema in freier Variationenform mit fast beständigem Taktwechsel sein Umherwandern charakterisiert. Die zehn Bilder sind folgende: »*Gnomus*« — ein mit krummen Beinen dahinwackelnder Zwerg, durch groteske Sprünge und Schleifer in der Musik tonmalerisch dargestellt. »*Das alte Schloß*« — der hinreißende Gesang eines Minnesängers mit allerhand seltsamen Harmonien. »*Tuileries*« — Streit spielender Kinder im Tuileriengarten, ein Schaukeln auf Akkorden, mit »impressionistischen« Pinselstrichen hingeworfen. »*Bydlo*« — polnischer Ochsenwagen, eine ungefüge, kraftvolle Musik. »*Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen*« — ein regelrechtes kleines Scherzo mit Trio. »*Samuel Goldenberg und Schmuyle*« — zwei polnische Juden,

der eine reich, infolgedessen langsam, behäbig; der andere arm: kreischend und gestikulierend. Schließlich reden beide — jeder in seiner Art — gleichzeitig aufeinander los (Gegenüberstellung der Themen). Ein Stück voll schlagendsten Witzes und kecksten Humors. »*Der Marktplatz von Limoges*« — Gezänk der Marktweiber, ein kapriziöses Scherzo mit Sforzato-Akzenten. »*Katakomben*« — Selbstdarstellung Hartmanns, der beim Licht einer Laterne die Katakomben von Paris untersucht. Dazu Mussórgskijs Bemerkung auf dem Originalmanuskript: »Der schöpferische Geist des verstorbenen Hartmann führt mich zu den Schädeln und ruft sie an — die Schädel beginnen im Inneren sanft zu glühen.« Düstere einleitende, durch allmähliche Alterierung sich verwandelnde Akkorde. Ebenso der Schluß. Dazwischen — entsprechend der soeben angeführten Erläuterung Mussórgskijs — das Thema der »Promenade« im Baß, umspielt von hohen Tremolos (das »Glühen der Schädel«). »*Hütte der Bába Jága*«, einer Hexe des russischen Volksmärchens: phantastisch — dämonisch; teils Hexenritt, teils spukhaft — geheimnisvoll. »*Das große Tor von Kijeff*«, im altrussischen Stil. Ein majestätischer Es-dur-Hymnus, episch breit entworfen. Den Jubelchören Glínkas (Epilog des »Leben für den Zaren«), Borodíns (Chöre des »Fürst Ígor«) und der »Krönungsszene« im »Boris« stilistisch verwandt. Zwischendurch mystisch kirchliche Harmonien in der Art der hinter der Szene erklingenden Mönchschöre des »Borís«.

Das ganze Werk ein Volltreffer mit sprudelnder Erfindung und in die Zukunft weisender Originalität. Das russische Gegenstück zu Schumanns »Carnaval« und diesem ebenbürtig. In jeder Beziehung typisch für Mussórgskij, indem hier »realistische«, »romantische« (z. B. »das alte Schloß«) und »nationale« (z. B. »das große Tor von Kíjeff«) Tendenzen sich zu einer höheren Einheit zusammenschließen. Erstaunlich die Ausbalancierung der einzelnen Teile gegeneinander, ihr Aufbau und ihre Gegensätzlichkeit, die für Abwechslung sorgt. Das letzte Stück: eine kühn ragende Schlußgipfelung.

9. Am Südufer der Krim: »Gursuf« (1879). »Reiseeindrücke.« Ebenso wie das folgende

10. Capriccio: Am Südufer der Krim (1879), auf der

Tournee durch Südrußland für den Konzertbedarf entstanden. Beide Stücke völlig blaß und flüchtig skizziert.

11. Méditation (1880?). Relativ am besten unter diesen Spätwerken des Komponisten, die, im Stil von »Liedern ohne Worte« entworfen, Mussórgskijs Eigenart kaum andeuten.

12. Une larme (Eine Träne) (1880?), ganz belanglos.

13. La couturière (Die Näherin) (1880?), Scherzino. Ein gelungenes, technisch nicht leicht zu bewältigendes Stück, das Verbreitung finden sollte.

14. Au Village (Im Dorf) (1880?), volkstümlich gehalten, dankbar, aber nicht gerade bezeichnend.

## DAS PROBLEM MUSSÓRGSKIJ

Alle bisherigen Betrachtungen ließen erkennen, wie wenig Mussórgskij seiner Zeit angehörte, wie sehr sein Schaffen darüber hinausragte und zu den Bestrebungen der nachfolgenden Musikergenerationen hinüberleitete. Wobei in manchen Fällen die späteren Komponisten nicht einmal in der Lage waren, Mussórgskij nachzuahmen, da sie ihn gar nicht kannten. So setzt wohl ein Hugo Wolf in seinen Liedern den »Realismus« des Russen fort, hat aber vermutlich nie eine Note von ihm zu Gesicht bekommen.

Anders liegt der Fall bei den Franzosen, die weniger auf den »realistischen«, als vielmehr auf den »impressionistischen« Mussórgskij zurückgreifen. Sie sind es, die als erste seine Bedeutung voll erkennen, und es entbehrt nicht eines gewissen Reizes, die hier in Betracht kommenden Fäden aufzudecken.

Mitte der siebziger Jahre unternimmt Saint-Saëns eine Reise nach Rußland und bringt von dort den Originalauszug des »Borís« (1875) als Kuriosität nach Paris mit. Doch besitzt er nicht das mindeste Verständnis für Mussórgskij, den er und andere bekannte Musiker Frankreichs als »halbverrückt«, »unwissend« und »grotesken Deklamator« ablehnen. Pikant, daß der russische Tondichter, ohne etwas von solchem Urteil zu wissen, sich um dieselbe Zeit Stássoff gegenüber höchst wegwerfend über seinen musikalischen Antipoden Saint-Saëns äußert: »Mit allen Fasern

meines Hirns lehne ich ihn ab.« (Vgl. Brief vom 23. November 1875.)

Der Franzose aber ahnt nicht, daß gerade sein Auszug des »Borís« den Anstoß für die spätere Mussórgskij-Bewegung in Frankreich abgeben wird. Als erster begeistert sich für die Kompositionen des Russen Jules de Brayer, der Saint-Saëns sein Exemplar des »Borís« entführt und damit in Paris Propaganda macht. Zunächst vergeblich. Erst in den achtziger Jahren steckt sein Enthusiasmus Robert Godet an, und 1889 gelangt derselbe Klavierauszug auf das Pult des jungen Debussy, der vorläufig kein Interesse für diese Musik bekundet. 1879 war er als Begleiter von Frau von Mekk, einer russischen grande dame, der bekannten Gönnerin Tschaikówskijs, nach Moskau gekommen, hatte dort aber nur Kompositionen von Borodín, Rímskij-Kórssakoff und Tschaikówskij kennen gelernt. Erst gegen 1893 ist auch Debussy von Mussórgskij entflammt, und er verbringt ganze Abende, um Ernest Chausson und dessen Familie den »Borís Godunóff« vorzuspielen. Bezeichnend, daß Debussy nicht direkt, sondern erst auf dem Umweg über die »impressionistischen« Lieder »Ohne Sonne« und »Die Nacht« den Zugang zum »Borís« findet. Und 1901 veröffentlicht er einen Aufsatz über die »Kinderstube« (»Monsieur Croche antidilettante«, gesammelte Aufsätze von Debussy), der folgende Sätze entnommen seien:

»Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples; cela ressemble à un art de curieux sauvage, qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies — on pourrait dire administratives: cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance; parfois aussi Moussorgski donne des sensations d'ombre frissonante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse.« Zu deutsch: »Niemand hat je mit so tief inner-

lichem Klang zu dem Besten, was in uns ist, gesprochen; er ist einzig in seiner Art und wird es bleiben, denn seine Kunst ist frei von allen Kunstgriffen, von allen Formeln, an denen sie verdorren könnte. Nie hat ein ähnlich verfeinertes Empfinden sich mit gleich schlichten Mitteln ausgedrückt; man möchte diese Kunst mit der eines neugierigen Wilden vergleichen, der die Musik Schritt für Schritt mit steigender Erregung entdeckt; es handelt sich dabei auch nie um eine bestimmte Form, wenigstens ist die Form so vielfältig, daß sie sich von den herkömmlichen, sozusagen amtlich besiegelten Formen schlechterdings nicht ableiten läßt: alles hält sich und fügt sich aneinander durch eine Folge leicht aufgetragener Farbflecke, die durch ein geheimes Band, eine erleuchtende, hellseherische Gabe zu einem Ganzen verwoben sind; bisweilen auch ruft Mussórgskij Eindrücke hervor wie von schaurigen, stürmischen Schatten, die das Herz umfangen und bis zur Ohnmacht bedrücken.«

Doch gebührt das Hauptverdienst, Mussórgskij in Frankreich eingeführt zu haben, Pierre d'Alheim und seiner Gattin, der gegeschätzten Sängerin Marie Olenine. Er veröffentlicht 1896 ein Buch über den russischen Komponisten und hält Vorträge über ihn in Paris. Noch wirksamere Propaganda entfaltet Frau Olenine d'Alheim, die von 1896 bis 1900 über sechzig Liederabende mit Werken Mussórgskijs in Frankreich und Belgien veranstaltet. Nun begeistert sich plötzlich das ganze musikalische Paris für die Tondichtungen des Russen, es erscheinen zahlreiche Schriften über ihn, die Zeitungen bringen ausführliche Artikel, so daß nicht nur seine Lieder Verbreitung finden, sondern auch »Borís Godunóff« und später »Chowánschtschina« dem Spielplan der Großen Oper einverleibt werden können. Es ist also Frankreichs Verdienst, daß Mussórgskijs Schöpfungen der Vergessenheit entrissen wurden und sich fortan die Welt eroberten.

* * *

War vorhin von den »realistischen« und »impressionistischen« Tendenzen des Tondichters die Rede, so kann auch von einem »expressionistischen« Mussórgskij gesprochen werden,

der unmittelbar in unsere Zeit hineinragt. Das braucht nicht nur im engeren Sinne dieses vielfach mißbrauchten Schlagwortes verstanden zu werden, obwohl eine Szene wie die des Glockenspieles der Uhr im »Borís« oder etwa das kurze instrumentale Vorspiel zum Revolutionsakt dieser Oper geradezu Musterbeispiele sind für das, was die heutigen Expressionisten zu verwirklichen trachten. Sondern darüber hinaus ist Mussórgskijs Gesamtwerk mit allen seinen Vorzügen und Mängeln als ein Bekenntnis zu gesteigertem Ausdruck, als ein Ringen nach höchster »Expression« aufzufassen. Dies eben mutete seine Zeitgenossen so fremdartig an: Das Vorwegnehmen von Problemen, um die sich ein halbes Jahrhundert später die Besten bemühen.

Doch ist mit solchen Feststellungen die Wesensart seines Künstlertums noch keineswegs umschrieben. In einer kurzen, unvollendeten, im allgemeinen nicht sehr aufschlußreichen autobiographischen Skizze, die der Komponist kurz vor seinem Tode für einen ausländischen Verlag entwirft, finden sich folgende Sätze:

»Weder dem Charakter seiner Kompositionen nach, noch in bezug auf seine musikalischen Anschauungen gehört Mussórgskij irgendeiner der bestehenden musikalischen Richtungen an. Die Formel seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses (»profession de foi«) ergibt sich aus seiner Anschauung über die Aufgaben der Kunst: Die Kunst ist ein Mittel zur Aussprache mit den Menschen, nicht aber Zweck an sich. Dieser Leitsatz bestimmt seine ganze schöpferische Tätigkeit. Da er von der Überzeugung ausgeht, daß die menschliche Sprache von streng musikalischen Gesetzen geregelt wird (Virchov, Gervinus), so erblickt er die Aufgabe der Tonkunst in der musikalischen Wiedergabe nicht nur von Gefühlsregungen, sondern vor allem auch von Schwingungen der menschlichen Rede. Er erkennt zwar an, daß auf dem Gebiet der Kunst nur Reformatoren wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz, Liszt der Kunst ihre Gesetze gewiesen haben, hält jedoch diese Gesetze nicht für unverrückbar, sondern glaubt, daß sie dem Fortschritt und der Veränderung unterworfen sind, wie überhaupt die gesamte Geisteswelt des Menschen.«

Deutlich offenbart sich hier Mussórgskijs Einseitigkeit, dessen Interesse in erster Linie solcher Musik gilt, die an Texte ge-

bunden ist. Nicht auf Instrumentalformen, sondern auf musikalische Wiedergabe aller »Schwingungen der menschlichen Rede« kommt es ihm an. Darin weiß er sich Meister. Daß er überdies an keine unabänderlichen Kunstgesetze glaubt, beweist auch der ganze Verlauf seines Lebens. Geistiger Stillstand ist für ihn ein Ding der Unmöglichkeit. Stürmisch und unentwegt späht er »nach neuen Ufern der bislang noch uferlosen Kunst«. Dieser elementare Trieb hält ihn in unausgesetzter Spannung und trägt ihn weit gesteckten Zielen entgegen.

Es darf als merkwürdige Tatsache gebucht werden, daß die Kunst Europas vor und um 1870 fast gleichzeitig und unabhängig voneinander drei Gipfelleistungen musikalischer Bühnendramatik hervorbringt: »Die Meistersinger«, »Aïda« und »Borís Godunóff«. Von diesen Werken kennzeichnet jedes in überzeugendster Weise die Eigentümlichkeiten und Rasse seines Schöpfers, und es bleibt erstaunlich, daß dieselbe Zeit in drei so völlig verschiedenartigen, überragenden Musikschöpfungen ihren künstlerischen Niederschlag finden konnte.

Wir wissen, daß Mussórgskij sowohl gegen Wagner als auch gegen Verdi eine starke instinktive Abneigung empfand (vgl. den Brief an Stássoff vom 23. November 1875). Steht Wagners Stil der Reifezeit mit seiner polyphon ausgearbeiteten, aber homophon empfundenen Musik ganz für sich da, so findet sich bei den Opernkomponisten Verdi und Mussórgskij doch der eine, wenn auch einzige Berührungspunkt, daß beide der Singstimme eine beherrschende Stellung einräumen, und von Vielstimmigkeit keine Rede ist.

Mussórgskijs musikalische Erfindungsweise geht überhaupt immer vom Akkordlichen aus, entsteht nie durch Stimmführung. Wohl besitzt er eine ungemein verfeinerte Gabe des primären musikalischen Einfalls, gemäß der szenischen Situation; doch beherrscht er nicht die Kunst der Verarbeitung solcher Eingebungen und deren polyphone Ausgestaltung. Leidenschaftlich bekämpft er Technik als Selbstzweck, verschmäht jedoch die rein handwerkliche Technik, die Voraussetzung jeden Kunstschaffens ist. Widersprechende Empfindungen streiten in seinem Inneren miteinander und ermöglichen keinen Ausgleich. Seiner bohême-

haft ungezügelten Genialität steht eine fast pedantisch abgezirkelte Schreibweise gegenüber, in der er sowohl seine Kompositionen als auch seine Kanzleiakten niederschreibt. Eine gesteigerte Sensibilität bei einer schwächlichen Physis. Der unentwegte Drang nach kompositorischen Entladungen und dabei die hemmungslose Hingabe an alkoholische Exzesse, die seine Produktivität untergraben. Die Offenheit und Aufrichtigkeit seines Charakters und gleichzeitig die Nötigung, sein Innerstes hinter einer Maske zu verbergen. Das unverrückbare Bewußtsein der in ihm aufgespeicherten dämonischen Kräfte und dabei das Unvermögen, sich nach außen hin durchzusetzen. Die wiederholten Versuche, seinen Genius auch für Bühnendichtungen fruchtbar zu machen, und sein Versagen, sobald es sich um eigene Librettos handelt. Ein achtjähriges Mühen um »Chowánschtschina«, die nicht nur in skizzenhafter Fassung hinterlassen wird, sondern im Endresultat mißlingt. Die Unmöglichkeit, sich eine gesicherte materielle Basis zu verschaffen und daher ein unstetes, schließlich in Armut geführtes Leben. Der Bruch mit fast allen Freunden infolge innerer Entfremdung, die ihn in völlige Isoliertheit zwängt. Ein Vorahnen von Problemen, an denen noch kommende Generationen arbeiten werden, deren restlose Bewältigung ihm doch nur gelegentlich glückt. Ein Losgelöstsein von jeder Tradition durch unerbittliche Veranlagung. Ein Sichaufrecken zu Shakespearehafter Größe und daneben die Tragik, daß er die seinen Zukunftsvisionen entsprechende musikalische Technik nicht zu entdecken vermag.

An so heftigen inneren und äußeren Widerständen wären auch stärkere Naturen zerbrochen. Solch schicksalhaftem Ansturm gegenüber mußten Mussórgskijs Kräfte erliegen. Diese Häufung aller sein Leben zersetzender Mächte bewirkte seinen Untergang.

# DIE BRIEFE

»Was ist erquicklicher als Licht?« fragte jener. — »Das Gespräch,« antwortete diese. (Goethe, Märchen.)

»Ich bin ein Feind von Ratschlägen und ein Freund von Gesprächen.«
(Mussórgskij, Brief an die Schwestern Purgold vom 13. Juli 1870.)

Die Eigenart der Werke Mussórgskijs ist noch von niemand bestritten worden; ebensowenig ihre Sonderstellung, die sich einer Einreihung in irgendwelche musikgeschichtliche Entwicklungsperioden entzieht. Gerade in dieser Isoliertheit besteht die Größe, aber auch die Tragik des Tondichters. Fraglos bedeutet es einen Gewinn, in einer Epoche reicher künstlerischer Entfaltung zu leben und zu wirken. Man denke an den ununterbrochen breiten Strom der französischen Malerei von Poussin bis Cézanne und Matisse, oder an den noch majestätischeren Strom der deutschen Musik von Heinrich Schütz bis Bruckner. Denn es ist leichter, auf den Schultern der Vorgänger weiterzubauen und Stein auf Stein zu fügen, als losgelöst von der Tradition nur den eigenen Kräften zu vertrauen. Doch hat es solche abseits stehende Künstler zu allen Zeiten gegeben. Ich erinnere an Hans von Marées oder an Heinrich von Kleist, der an dem Unverständnis seiner Zeitgenossen zerbrach und einen freiwilligen Tod wählte. Nicht so Mussórgskij, der aus ähnlichen Gründen, aber auf andere Weise zugrunde ging. Rasseneigentümlichkeiten und ererbte Anlagen sprechen in solchen Dingen ein gewichtiges Wort.

Steht Mussórgskijs musikalische Sonderart einmal fest, so gewinnt man von hier aus leicht die Brücke zu seinen Briefen.

Denn auch diese besitzen einen Stil, der aus dem gewohnten Gleis herausfällt. Auch sie offenbaren sich zum weitaus größten Teil als persönlichste Bekenntnisse eines im höchsten Grade feinfühligen Menschen und Künstlers. Wenn irgend etwas außer seinen Kompositionen dazu beitragen kann, den Künstler und den Menschen Mussórgskij zu enträtseln, so sind es seine Briefe. Die uns überlieferten dürftigen Daten seiner Lebensgeschichte verraten wenig, und die Aussagen seiner Freunde und Bekannten sind eher dazu angetan, das Problem zu verwickeln, statt zu klären. Andererseits ist eine gewisse Vorsicht bei Benutzung der Briefe zu beobachten. Viele Stellen verdanken der Stimmung des Augenblicks ihre Entstehung. Es fehlt nicht an Übertreibungen und Übersteigerungen des Ausdrucks. Überall aber leuchtet der fanatische Wahrheitssucher hindurch, der rücksichtslos sich selbst und andere zerpflückt. Dieser schonungslose Wahrheitsdrang nimmt mit den Jahren zu, und je freier und größer der Künstler sich entwickelt, je mehr die äußere Erfolglosigkeit ihn bedrückt, um so hemmungsloser die Ausbrüche seiner Briefe.

Weitaus am bezeichnendsten in dieser Beziehung und überhaupt ihrem Werte nach am gewichtigsten sind seine fast 60 Briefe an Wladímir Stássoff, seinen nächsten Freund und späteren Biographen. Der mit grenzenloser Liebe an ihm hängt und doch über einen gewissen engstirnigen Horizont nicht hinauskommt. Der den Künstler Mussórgskij auf die eine und unabänderliche Formel des »realistischen Musikers« festlegen möchte und nicht ahnt, daß dieses Genie jeder Einschachtelung in die Gehäuse vorgefaßter programmatischer Forderungen spottet. Wenn schon Stássoff seinen Freund nur zum Teil zu durchschauen vermochte, wie soll man dies von Leuten erwarten, die ihm nicht so nahe standen; die sich nach und nach von ihm abwandten; von denen so mancher aus einem gläubigen Paulus zu einem abtrünnigen Saulus wurde!

Das bezieht sich noch am wenigsten auf Míljij Balákireff, trotzdem auch von ihm, der Mussórgskij um mehr als ein Vierteljahrhundert überlebt hat, viele unfreundliche Urteile über den einstigen Jugendfreund bekannt geworden sind. Wir besitzen

fast 60 Briefe Mussórgskijs an ihn, ungemein bezeichnende Dokumente, die den jüngeren Jahren des Komponisten entstammen. Durch inneren Gehalt den Briefen an Stássoff keineswegs ebenbürtig, aber diese in jeder Beziehung ergänzend und, nächst denen an Stássoff, am bezeichnendsten. Die frühesten unter ihnen fallen in die Jahre 1857 und 1858, als Mussórgskij noch blutjunger Gardeoffizier im Preobrashénskij-Regiment war, und brechen etwa um das Jahr 1870 ab, aus dem die ersten Briefe an Stássoff stammen, die sich bis in das Todesjahr des Tondichters erstrecken. So ergeben schon diese beiden Sammlungen (von zusammen 112 Briefen) für sich allein höchst fesselnde Stichproben aus Mussórgskijs Werdegang.

Und nun beachte man, wie verschiedenartig die Briefe an Balákireff und Stássoff ausgefallen sind. Stil und Inhalt richten sich bei Mussórgskij überhaupt stets nach den Personen, an die er schreibt. Und wüßte man nichts näheres über diese Menschen, so könnte man von den Briefen allerhand Rückschlüsse auf den Charakter der Empfänger ziehen. Man spürt auch hier den formenden Musikdramatiker. In seinen Bühnenwerken verleiht er jeder auftretenden Person ein scharf umrissenes musikalisches Profil. Die Briefe aber spiegeln die Wesensart des jeweiligen Empfängers wieder.

Mussórgskijs Verhältnis zu Balákireff war ein gänzlich anderes als das zu Stássoff. Und diese Gegensätzlichkeit bringen die Briefe getreulich zum Ausdruck. Als Balákireff Ende der fünfziger Jahre Mussórgskijs musikalischer Mentor wird, öffnet der fast gleichaltrige Schüler dem frühreifen Führer und Lehrer rückhaltlos sein Inneres. Er betet ihn an und fügt sich unweigerlich seinen Weisungen. Was mag nicht alles zwischen den beiden jungen Männern zur Sprache gekommen sein, worüber die Briefe nur Andeutungen bringen!

Doch allmählich beginnt sich die Selbstkritik in Mussórgskij zu regen. Balákireffs diktatorische Gebärden werden ihm unbequem; er beschwert sich in seinen Briefen (im Januar 1861) und ist verletzt, daß der Lehrer ihn, den ehemaligen Gardeoffizier, noch weiter gleichsam als Kind behandelt. Immer mehr öffnen sich dem Schüler mit zunehmender Entwicklung die Augen, und

nun kommt, was in solchen Fällen kommen muß: die wachsende Entfremdung. Denn Balákireff war eine Natur, die keinen Widerspruch duldete. Seit 1866 nimmt die Zahl der Briefe an ihn schnell ab, und 1872 zieht er sich auch von allen übrigen Mitgliedern seines Kreises zurück.

Zu den Freunden, die Mussórgskij in späterer Zeit in häßlichster Weise in den Rücken fielen, gehört vor allem Caesar Cui. Die drei Briefe an ihn bezeugen den herzlich kameradschaftlichen Ton, der damals noch zwischen beiden herrschte. Nach Mussórgskijs Tode, in den Jahrzehnten, wo er so gut wie vergessen war, nahm Cui in seinen Büchern über russische Musik den ehemaligen Kampfgenossen in verständnislosester Weise aufs Korn.

Mit dem anderen Jugendfreund Rímskij-Kórssakoff, an den 9 Briefe von Mussórgskij erhalten sind, liegt der Fall anders. Diese beiden, die Nesthäkchen des Kreises um Balákireff, hielten zunächst wie zwei Gefährten zueinander und wurden von den übrigen anfangs etwas bemuttert. Aber diese Freundschaft, die ohnehin nur auf gemeinsamen musikalischen Interessen beruhte, konnte nicht lange bestehen, und bei zunehmender Reife mußten die Gegensätze aufeinanderprallen.

Von Kórssakoff ist der bezeichnende Ausspruch überliefert, daß er den »Borís Godunóff« zugleich vergöttert und gehaßt habe. Diese Worte beleuchten blitzartig das Verhältnis der beiden zueinander. Und tatsächlich ist Kórssakoff zeit seines Lebens von Mussórgskij, diesem Aufrüttler der Gehirne, nie völlig freigekommen, und man darf wohl vermuten, daß er sein ganzes Leben mit diesen Gefühlen der Liebe und des Hasses zu Mussórgskij gerungen hat. Durchblättert man seine »Chronik«, die lange nach Mussórgskijs Tode geschrieben wurde, so stößt man wiederholt auf scharf formulierte Ausdrücke ausgesprochener Abneigung. Mussórgskij spürte seinerseits die Gegnerschaft und berichtete darüber in seiner drastischen Art an Frau Schestakówa und Stássoff.

Schließlich die Briefe an Frau Schestakówa, Glínkas Schwester, von denen 31 bekannt wurden. Hier zeigt sich Mussórgskij wieder von einer neuen Seite. Für diese mütterliche Freundin

hegt er die stärksten Gefühle der Anhänglichkeit, Zärtlichkeit und Liebe, und diesen Empfindungen, die von der gemütstiefen, prächtigen Frau erwidert werden, sucht er durch mannigfaltigste Wendungen in seinen Briefen Ausdruck zu verleihen. Inhaltlich sind sie weniger bedeutend, aber als Spiegelbild einer sonst weniger bekannten Seite seiner Persönlichkeit wird man eine Auswahl nicht missen wollen.

Nicht vergessen sei eine klaffende Lücke: die verlorengegangenen Briefe an den Grafen Goleníschtscheff Kutúsoff, den Dichter der Liederzyklen »Ohne Sonne« und »Lieder und Tänze des Todes«. Vielleicht werden diese Briefe noch einmal aufgefunden. Ihr Verlust wäre unersetzlich. Fällt doch die Freundschaft zwischen Kutúsoff und Mussórgskij gerade in die letzte Periode seines Lebens, von der wir so wenig wissen.

Anders geartet waren Mussórgskijs Beziehungen zu Stássoff. Zwischen diesem und Mussórgskij bestand bei aller Herzlichkeit immer ein gewisser Abstand. Schon die Anrede »Sie« bringt das zum Ausdruck. Zweifellos wäre der intime Briefwechsel Mussórgskij-Kutúsoff eine willkommene Ergänzung zu demjenigen mit Stássoff.

* * *

Noch einige Worte über den Stil der Briefe. Es bereitet Vergnügen und Genuß, sie im Original zu lesen, aber es ist oft fast unmöglich, sie ins Deutsche zu übertragen. Ähnliches wurde schon über manche russischen Schriftsteller, z. B. Gógol, gesagt, dessen Prosa freilich von anderer Art ist als die Ausdrucksweise Mussórgskijs. Vielfach wurde diese mit dem Stil Nikolaí Ljeskóffs verglichen, jenem erstaunlichen Fabulierkünstler, der in unseren Tagen seine Auferstehung feiert und, dem Rang nach, an die Seite der großen russischen Erzähler zu setzen ist. Die jetzige Ssowétrussische Erzählergeneration betrachtet stilistisch Ljeskóff als ihren Ahnherrn. Sie bewundert mit Recht seine kernige Volkssprache, seinen Farbenreichtum im Gebrauch von Bildern, seinen gemütvollen, befreienden Humor ohne Verzerrung, die souveräne Art seiner eigenen

Wortprägungen und ahmt seine Vorliebe für altslawische Wendungen nach.

Bei Mussórgskij finden wir nicht nur ähnliche Eigenschaften: um mehr handelt es sich. Seine Briefe sind häufig in einem knappen, mit Interjektionen gewürzten, leicht »expressionistischen Stil« gehalten. Also auch hier, nicht nur in seinen Kompositionen, ein Vorahnen unserer Zeit. In vielen Briefen drückt Mussórgskij sich abgerissen und dunkel aus, indem er es dem Leser überläßt, das Fehlende zu ergänzen. Seine Zeitgenossen berichten, daß er sich auch im Umgang oft dunkler Redensarten bedient habe. Und noch mehr: Man kann über den Sinn mancher Briefstellen streiten, und es geht nicht klar hervor, ob eine Tatsache oder ihr Gegenteil behauptet wird. Z. B. im Brief an Stássoff vom 2. Januar 1874, wo aus dem Original nicht unzweideutig ersichtlich ist, ob Balákireff sich über das Chorwerk »Sennaherib« lobend oder tadelnd ausspricht.

Solche Beobachtungen beziehen sich fast ausschließlich auf die in den zehn letzten Jahren seines Lebens geschriebenen Briefe an W. Stássoff. Denn die an Balákireff zeichnen sich durch Einfachheit und Klarheit aus, sind aber im Stil viel unpersönlicher.

Für »Borís Godunóff« und für »Chowánschtschina«, die beide im Rußland des 17. Jahrhunderts spielen, betrieb Mussórgskij ausgiebige Vorstudien und wälzte namentlich für das zweite »musikalische Volksdrama« eine Unzahl Folianten und Chroniken. Dabei stieß er auf die Ausdrucksweise jener Zeiten und begann nun seine brieflichen Wendungen mit kirchenslawischen und selbstgeprägten archaistischen Aussprüchen zu verbrämen. Auf diese Weise entwickelt sich ein im Deutschen gar nicht wiederzugebender barocker Humor, wie er auch manche Helden bei Dostojéwskij — vom Schlage eines Ferdýschtschenko (»Der Idiot«) und Ljebádkin (»Dämonen«) — auszeichnet. Hinzu kommt Mussórgskijs Neigung für Wortspiele (im Deutschen meist nicht wiederzugeben) und Namenverdrehungen, deren manchmal kindliche Naivität nicht immer den gewähltesten Geschmack verrät und der übersprudelnden Laune des Augenblicks entspringt. Ferner: seine Vorliebe für die französische Sprache, die er glänzend beherrscht, und deren hie und da eingestreute Bonmots seinen Briefen neue

Schlaglichter aufsetzen. Nachklänge aus jener frühen Zeit, wo er als glänzender Gardeoffizier seine russischen Gespräche mit französischen Floskeln ausschmückte — eine Gewohnheit, die in der vornehmen Gesellschaft Petersburgs gang und gäbe war.

Dr. Bertenson berichtet, daß Mussórgskij im Zustand starker Trunkenheit nur französisch geredet habe. Auch dieses Moment darf nicht übersehen werden: sicherlich spricht aus vielen, fast gewaltsamen Scherzen seiner Briefe, aus der Art, sich selbst, sowie Freund und Feind zu ironisieren, sich häufig geradezu in der Maske des Narren zu gefallen, die Psyche eines Mannes, der gegen Ende seines Lebens rettungslos dem Alkohol verfallen war. Aber man klage nicht den Mann an, sondern die Gesellschaft und die Freunde, die es zuließen, daß dieses Genie in die bitterste materielle Not geriet und die — von der hohen Warte ihrer gesicherten bürgerlichen Existenz herab — ihn schließlich als einen Verlorenen und Entgleisten betrachteten.

Übersieht man seine Briefe in ihrer Gesamtheit, so darf man sie als unmittelbare Äußerungen produktiver Gestaltungskraft in mancher Beziehung seinen Kompositionen an die Seite stellen. Hier wie dort derselbe Reichtum der Phantasie, dieselbe Bodenständigkeit, der gleiche urwüchsige Humor und die Schärfe des Witzes, die lebendige Beobachtungsgabe, der gedrungene nervöse Stil, die Ausbrüche des Hohns und Spotts, der Liebe und des Hasses. Hier wie dort der ganze Mensch; stets bereit, sein Ich in die Wagschale zu werfen; die bis in die schwersten letzten Tage ungebrochene Persönlichkeit, die — gewissermaßen noch auf sinkendem Schiff — die Fahne der Überzeugung entfaltet und keinen Zoll breit zurückweicht.

* * *

Von den in russischer Sprache vorliegenden und bisher bekannt gewordenen 177 Briefen Mussórgskijs veröffentliche ich hier 86; darunter manche mit starken Kürzungen. Denn es lag mir daran, jeden Ballast zu vermeiden und nur das aus dem Inhalt herauszuschälen, was noch heute unser Interesse beansprucht. Aus den

Jahren 1872—1876, der ersten Entstehungsperiode von »Chowánschtschina« besitzen wir zahlreiche briefliche Äußerungen. Die Briefe an Balákireff, von denen hier vorwiegend die bis 1862 mitgeteilt werden, verlieren später infolge allmählicher Enfremdung der Freunde an Frische und Unmittelbarkeit. In den Jahren 1867 und 1868 lenken die Briefe an Cui und Kórssakoff die Aufmerksamkeit auf sich, wo namentlich von der Entstehung der »Heirat« die Rede ist. Es folgt die Zeit der Arbeit am »Borís Godunóff« (1868—1872), über den die Briefe leider nur flüchtige Andeutungen enthalten. Und von den letzten Schicksalsjahren (1877—1881) des Komponisten wissen wir am wenigsten. Hier versagen die Briefe fast völlig. Somit werden hier veröffentlicht:

| | | |
|---|---|---|
| An | Balákireff . . . . . | 22 Briefe |
| „ | Cui . . . . . | 2 „ |
| „ | Rímskij-Kórssakoff . . . . . | 7 „ |
| „ | Wladímir Stássoff . . . . . | 37 „ |
| „ | Nadjéshda Wladímirowna Stássowa | 1 „ |
| „ | Dmítrij Stássoff . . . . . | 1 „ |
| „ | Pauline Stepánowna Stássowa . . . | 2 „ |
| „ | Frau Schestakówa . . . . . | 6 „ |
| „ | Frau Karmálina . . . . . | 2 „ |
| „ | die Schwestern Purgold . . . . . | 4 „ |
| „ | den Maler Répin . . . . . | 1 „ |
| „ | Naúmoff . . . . . | 1 „ |
| | zusammen | 86 Briefe |

Es folgen nun die Briefe in chronologischer Anordnung, wobei durch Überschriften und kurze Kommentare ein Querschnitt durch die Lebensgeschichte geboten wird. Die Briefe sind in Gruppen zusammengefaßt, die dem Grundriß des biographischen Teiles entsprechen.

## *Im Preobrashénskij-Regiment*

### *Herbst 1856 bis Frühjahr 1859*

### AN MÍLJIJ BALÁKIREFF

*Erster Musikunterricht bei dem drei Jahre älteren Balákireff*

Petersburg, den 16. Dezember 1857.

Teuerster Míljij Alexéjewitsch! Ich weiß nicht, wie ich Ihnen für die Auswahl des Instruments danken soll, von seiner Güte bin ich im voraus überzeugt. Sobald ich Zeit habe, werde ich es mir, mit Gottes Hilfe, von Bekker [Klavierfirma] kommen lassen. Schon jetzt teile ich Ihnen mit, daß ich, entgegen meinem Wunsch, diesen Dienstag verhindert bin, abends mit Ihnen musikalische Studien zu treiben. Ich muß nämlich Verwandte besuchen, die sich empfindlich ärgerten und behaupten, ich hätte sie ganz vergessen. Wenn es Ihnen recht ist, so bestimmen Sie selbst die Zeit für die Stunde, nur lassen Sie es mich zwei Tage vorher wissen, damit ich Ihnen Antwort geben kann.

Stets zu Ihren Diensten

Modést Mussórgskij.

### AN BALÁKIREFF

*Der auf dem Klavier tobende Mussórgskij*

Petersburg, den 17. Dezember 1857.

Vortrefflichster Míljij Alexéjewitsch. Der Missetäter[1] erhielt Absolution und erwartet Sie Donnerstag mit Ungeduld. Heute entschied sich, Gott sei Dank, das Schicksal des solange erwarteten Klaviers. Morgen wird der allerwerteste Bekker es uns zustellen. Ich muß Ihnen tausendmal für die vortreffliche Auswahl dankbar sein: das Instrument ist vollkommen gediegen. Heute griff ich mit solcher Kraft in die Tasten, daß in meinen Fingerspitzen sich ein stechender Schmerz einstellte, als ob Ameisen darüber hingegangen wären; dem Instrument aber schadete es

[1] Mussórgskij hatte offenbar eine Unterrichtsstunde bei Balákireff versäumen müssen.

nichts, nicht eine einzige Saite klirrte auch nur. Zu Donnerstag werde ich mich mit Beethovens zweiter Sinfonie versorgen, die das Instrument einweihen soll.

Ihr Modést Mussórgskij.

## AN BALÁKIREFF

*Instrumentale Kompositionsaufgaben für Balákireff*

Den 25. Februar 1858.

Wertester Míljij, zu meiner größten Beschämung muß ich bekennen, daß das Allegro nicht fertig wurde. Daher erfülle ich Ihre Bitte: Ihnen zu schreiben, falls ich dieses, mir bis zur Übelkeit überdrüssige Allegro nicht beendet haben sollte. Übrigens verzweifle ich nicht und hoffe, Sie kommende Woche zu sehen und meine Schülerarbeit auf Ihrem Instrument zu versuchen. Mich überfiel unter anderem eine solche Faulheit und ein Bedürfnis nach Zärtlichkeit, daß ich mich davon schwer zu befreien weiß. Nein — natürlich — für nichts in der Welt werde ich wieder orientalische Musik[1] schreiben: dabei gerät man in ihre Schlingen. Auf Wiedersehen . . .

Ihr Ihnen von Herzen ergebener Modést Mussórgskij.

## AN BALÁKIREFF

*Erste Mitteilungen über die Musik zu „Ödipus"*

Dienstag, den 8. Juni 1858.

Teurer Míljij! Über mich gibt es wenig zu berichten: Dieselben Zerstreuungen, dieselben Beschäftigungen (Musik und Literatur), die Abreise aufs Land zur Hochzeit [des Bruders] — das ist alles, was ich von meiner Wenigkeit zu berichten habe. Meine musikalischen Studien äußern sich darin, daß ich mit der Komposition einer Sonate in Es-dur begann; irgendwie werde ich damit schon zurecht kommen und mich um ihr Gelingen bemühen. Ich habe die Absicht, eine kleine Introduktion in B-dur zu schreiben und in das Allegro auf einem Orgelpunkt überzuleiten. Außer-

[1] Anspielung auf das orientalische Trio im B-dur-Scherzo (1858).

dem arbeite ich noch an einem Scherzo, und in Mußestunden werden praktische Harmonieübungen gemacht: denn mich verlangt ungemein, anständig komponieren zu können! . . .

Cui ist beständig bei Bamberg,[1] dort spielte ich die Introduktion zu »Ödipus« (die Ouvertüre) und einige Themen meiner Kompositionen vor, die Bach,[2] wie es scheint, gefielen; das freute mich.

Stets Ihr Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Studien über Lavaters physiognomische Beobachtungen*

Den 13. August 1858.

Teuerster Míljij! Ich verbrachte mit meinem Bruder eine schöne Zeit auf dem Lande; dort fand aus Anlaß der Hochzeit [des Bruders] ein prächtiges Volksfest statt. Dies gab die Anregung zur Komposition einer Sonate in Es-dur, zwecks Widmung an das junge Paar. Hier das Thema des Scherzo, das Sie schon kennen (Beispiel 38):

Beisp. 38.

Die anderen Themen sind auch schon vorhanden, ich brachte sie vom Lande mit; jetzt komponiere ich eine ganz einfache fis-moll-Sonate[3] und schrieb einige Lieder . . . Im Kopf geht mir immer der »Ödipus« herum, und da er Ihnen, mein Lieber, gewidmet werden soll, so überdenke ich ihn ernsthaft. In Mußestunden übersetze ich Briefe Lavaters über den Zustand der Seele nach dem Tode; höchst interessant, es zog mich ja immer in die Welt der Phantasie; in seinen Briefen finden sich außerdem noch sehr fesselnde physiognomische Beobachtungen . . .

In dieser Zeit denke ich viel nach; über vieles, und viele Pläne entstehen in meinem Kopf; wenn man sie nur ausführen könnte — schön wäre das! Ihr Modést.

[1] Dessen Tochter Cui sehr bald heiratete. [2] So nannte Mussórgskij W. Stássoff im Scherz. [3] Diese Sonaten in fis-moll und Es-dur sind nicht erhalten.

### AN BALÁKIREFF

*Tanzstücke sind »musikalische Pygmäen«*

Den 7. Januar 1859.

Teurer Míljij! Wir bestellten eine Loge für die Aufführung von »Rußlán und Ludmílla« [von Glínka]; Mama ladet Sie zu dieser Vorstellung ein und bittet Sie aufrichtig, die Aufforderung nicht zu verschmähen und unbedingt zu erscheinen ... Gemeinsam mit Cui sind wir auf Sie erbost, daß Sie meine Polka[1] nicht für vollwertig halten; übrigens ist sie so unbedeutend, daß es kaum lohnt, sie zu erwähnen. Polka und Walzer, überhaupt Tanzstücke, gehören, meiner Meinung nach, zu den musikalischen Pygmäen ...

## *Mit Bruder und Mutter; ohne Anstellung*

## *1859 bis 1863*

### AN BALÁKIREFF

*Beschreibung des Herrensitzes Glébowo bei Moskau*

Gut Glébowo, 12. Mai 1859.

... Jetzt einiges über die Familie Schilówskij: ein luxuriöses Herrenhaus, auf einem Berg gelegen, ein herrlicher englischer Garten, alles großartig (so muß es auch sein, denn sie sind reich, diese Spitzbuben Schilówskij!), eine niedliche Kirche in der Art einer kleinen Kathedrale. Die Schilówskij haben sich eine kleine Sängerkapelle angelegt, die Herr Dupuis leitet. Dieser Chor singt Bortnjánskij[2] und lernt jetzt Stücke aus dem »Leben für den Zaren« [von Glínka] — das ist schöne Musik. Ich will mich mit den Sängern abgeben, sie sollen nicht schlecht singen, nicht schreien und erhalten eine anständige häusliche Erziehung. Eben ist noch kaum jemand da, bald aber wird tutta la compania eintreffen, darunter auch Dargó[3] mit seiner Fee. Die Wirte sind

[1] »Fähnrichs-Polka«, komponiert 1852 im Alter von 13 Jahren. [2] Bekannter russischer Kirchenkomponist (1751—1825). [3] Dargomuíshskij. Mussórgskij liebte es, alle Namen zu verdrehen.

äußerst liebenswürdig, und die Dame des Hauses sorgt vortrefflich für ihre Gäste . . . Ihr Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Gewaltiger Eindruck von Moskau — Mussórgskij verwirft seine kosmopolitischen Anschauungen*

Den 23. Juni 1859.

Mein Lieber! Endlich gelang es mir, Jericho [Moskau] zu sehen. Nun will ich Ihnen meine Eindrücke beschreiben. Schon wie ich mich Moskau näherte, fiel es mir auf, wie originell die Stadt ist. Von Glockentürmen und Kirchenkuppeln riecht es nur so nach Altertum. Die »Rote Pforte« ist ergötzlich und gefiel mir sehr; von ihr bis zum Kreml fällt nichts Besonderes auf. Dafür aber der Kreml, der wunderbare Kreml! Ich näherte mich ihm unwillkürlich mit andächtiger Ehrfurcht. Der »Rote Platz«, auf dem so viel welthistorische Ereignisse sich vollzogen, verliert etwas von der linken Seite, vom Kaufhof her — aber die Kathedrale des heiligen Basilius und die Kremlmauer lassen diesen Mangel vergessen. Das ist heiliges Altertum! Die Basilius-Kathedrale belebte in so anziehender und doch sonderbarer Weise meine Einbildungskraft, daß es mir schien, gleich würde ein Bojár im langen Kittel und hoher Pelzmütze vorübergehen. Unter dem Spásskij-Tor entblößte ich das Haupt, dieser Volksbrauch gefällt mir. Der neue Palast ist großartig; von seinen Gemächern das schönste der alte Zarensaal (»Granowítaja Paláta«), wo unter anderen der Patriarch Níkon verurteilt wurde. Die Uspénskij-Kathedrale, die Spasnabarú-Kirche, die Archángélskij-Kathedrale und die Basilius-Kirche — das die Repräsentanten des Altertums. In der Archángélskij-Kathedrale besichtigte ich mit Ehrfurcht die Grabstätten; unter denen solche, vor denen ich mit Andacht stand, wie die der Zaren Johann III., Dimítrij Donskoí und sogar der Románoffs;[1] bei letzteren erinnerte ich mich an das »Leben für den Zaren« und blieb daher unwillkürlich stehen. Kletterte auf den Glockenturm »Iwán Weljíkij« [Iwán der Große], von dem man einen wunderbaren Rundblick auf Moskau genießt; vom

[1] Regierten Rußland seit 1613.

Kremlpalast aus gibt es eine schöne Fernsicht auf die jenseits des Flusses gelegene Vorstadt ... Als ich in Moskau spazierte, gedachte ich der Worte Gribojédoffs:[1] »Allen Moskowitern ist der Stempel einer besonderen Eigenart aufgedrückt,« was zum mindesten auf die einfachen Leute zutrifft. Solche zudringliche Bettler und geschwollene Beutelschneider hat die Welt noch nicht gesehen; dabei dieses seltsame Gebaren, dieses quecksilbrige Wesen — worüber ich besonders staunte. Überhaupt versetzte Moskau mich in eine andere Welt — die Welt des Altertums — (eine zwar schmutzige, aber doch — ich weiß nicht warum — mich angenehm berührende Welt).

Und wissen Sie was: Ich war Kosmopolit, jetzt aber mache ich eine Art geistige Wiedergeburt durch: alles Russische tritt mir nahe, und es wäre mir zuwider, wenn man in unseren Tagen mit Rußland ohne viel Federlesen umspringen dürfte; ich fange geradezu an, es zu lieben.

Noch folgendes vergaß ich: im Waffensaal befindet sich eine im Ausland angefertigte ungeheure Karosse des Zaren Alexeí Michaílowitsch. Im Innern ist ein bequemer Sessel (eine Art Porte-Chaise) angebracht. Als ich hineinschaute, glaubte ich darin die Figur des Zaren Alexeí zu erblicken, wie er den in die Ukraine entsandten Heerführern seine Befehle erteilt.

Ihr Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Mystizismus und »zynische Gedanken über Gott« — »Die Beichte« — Höhepunkt der Freundschaft mit Balákiref*

Den 19. Oktober 1859.

Teurer Míljij, Sie führten zwei Punkte an, die Sie in mir vermuten. Ich beginne mit dem ersten — dem Mystizismus — oder, wie Sie sich treffend ausdrückten — mit der mystischen Ader in mir. Wie Sie wissen, bedrückte mich vor etwa zwei Jahren eine schreckliche Krankheit, die schon während meines Landaufenthaltes bemerkbar wurde. Das war Mystizismus, vermischt mit zynischen Gedanken über Gott. Diese Krank-

[1] Bekannter russischer Dichter.

heit entwickelte sich ungeheuer nach meiner Ankunft in Petersburg; vor Ihnen gelang es mir, sie zu verheimlichen, aber ihren Niederschlag in der Musik mußten Sie bemerken. Ich litt sehr stark, wurde äußerst reizbar — sogar in krankhafter Weise. Dann aber, vielleicht infolge von Zerstreuungen, oder dadurch, daß ich mich phantastischen Träumen hingab, die mich lange Zeit erfüllten, ebbte der Mystizismus allmählich ab; und als der Verstand sich zu entwickeln begann, griff ich zu Maßnahmen, um mich seiner vollends zu entledigen. In letzter Zeit machte ich Anstrengungen, diese Ideen zu bezwingen, und es gelang glücklicherweise. Augenblicklich bin ich sehr weit vom Mystizismus abgerückt; hoffentlich auf immer, weil die moralische und die geistige Entwicklung ihn nicht zulassen.

Was nun meine Anschauung über Sie anbetrifft, so muß ich Ihnen verdeutlichen, in welcher Weise ich mich vom ersten Beginn unserer Bekanntschaft Ihnen gegenüber verhielt. Zuerst erkannte ich Ihre Überlegenheit; im Wortwechsel mit Ihnen spürte ich eine große Klarheit und Festigkeit der Anschauungen. Wie sehr ich auch manchmal über mich und Sie in Wut geriet, so konnte ich mich doch der Wahrheit nicht entziehen. Daraus geht klar hervor, daß die Eitelkeit mich dazu anspornte, bei Meinungsverschiedenheiten eigenwillig an meiner Meinung festzuhalten. Ferner: Sie kennen die frühere allzu große Weichheit meines Charakters, die mir in meinen Beziehungen zu Menschen, die dessen nicht wert waren, schon manchen Streich gespielt hat. Das einmal eingeschlichene Gefühl verletzter Eitelkeit richtete meinen ganzen Stolz auf. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ich anfing, die Menschen zu analysieren; wobei ich mich gleichzeitig schnell entwickelte und mich selbst beobachtete. Die ganze Zeit über ließ ich mir nicht den geringsten Fehltritt in bezug auf Wahrheit und Anständigkeit zuschulden kommen. In meinen Beziehungen zu den Menschen bin ich Ihnen, Míljij, in vielem zu Dank verpflichtet; Sie verstanden es prächtig, mich anzuspornen, wenn mein Eifer nachließ. Später verstand ich Sie vollkommen und war Ihnen von Herzen ergeben, indem ich, unter anderem, den Wiederhall meiner eigenen Gedanken, mitunter auch deren Ursprung und Keim, bei Ihnen entdeckte. Unsere letzten Erleb-

nisse aber ketteten Ihre Person so stark an die meine, daß ich Ihrer vollkommen gewiß wurde. Zu flach und zu nichtig ist die Rolle eines Paschas à la Dargó [Dargomuíshskij], als daß ich Sie Ihnen hätte zuerteilen können; auch wäre sie Ihrer Natur in keiner Weise wesensverwandt. Der Streit bei Wássenjka war keine Kinderei, sondern eine Narrheit, wie sie manchmal bei mir anzutreffen ist — ein krankhaftes Aussetzen des Verstandes, sogar aus physischen Ursachen. Ich leugne nicht, daß oben beschriebene Ereignisse — nur nicht der Mystizismus — ihre Spuren in mir hinterlassen haben. Aber jetzt tritt das selten ein, und nun, dank Ihrem lieben, guten Brief, werde ich noch mehr bestrebt sein, das Lumpenzeug in mir zu verarbeiten und für immer aus meinem Inneren herauszureißen. Ihr Modést.

P. S. Dies meine Beichte, Teuerster; was sagen Sie dazu und wann können wir uns sehen?

## AN BALÁKIREFF

*Mussórgskij unter Byrons Einfluß — Seine Nervenzerrüttung und Krankheit*

Den 10. Februar 1860.

Teurer Míljij, Gott sei Dank hat es den Anschein, als ob ich nach starken, allzustarken, moralischen und physischen Qualen anfange zu gesunden. Erinnern Sie sich, Míljij, wie wir vor zwei Jahren im Sommer in der Ssadówaja-Straße nach Hause gingen. Vor diesem Spaziergang lasen wir den »Manfred« [von Byron], wobei mich die Qualen dieser hochherzigen menschlichen Natur so elektrisierten, daß ich Ihnen sagte: ‚Wie wünschte ich Manfred zu sein.‘ Damals war ich ein vollkommenes Kind. Das Schicksal aber hatte es scheinbar darauf abgesehen, meinen Wunsch zu erfüllen: ich verwandelte mich buchstäblich in Manfred, mein Geist tötete den Körper. Jetzt nun müssen allerhand Gegengifte eingenommen werden. Teurer Míljij, ich weiß, daß Sie mich lieben; um Gottes willen versuchen Sie, mich während der Gespräche am Zügel zu führen, und lassen Sie es nicht zu, daß ich mich vergrabe; für mich ist es notwendig, daß ich zeitweilig die musikalischen Studien und jede Art strenger geistiger Arbeit vermeide,

um zu gesunden. Mein Rezept ist — alles zu Gunsten der Physis, nach Möglichkeit auf Kosten geistiger Betätigung. Jetzt bin ich mir klar über die Ursachen der Nervenzerrüttung: nicht nur die Folgen der Krankheit (das ist beinahe eine nebensächliche Ursache), sondern in der Hauptsache: meine Jugend, meine übermäßige Exaltation, mein ungeheurer, nicht zu bändigender Drang nach Wissen, übertriebene Selbstkritik und Idealismus, der sich bis zur Personifikation schwärmerischer Ideen in Bildern und Handlungen steigerte — das die Hauptursachen. Jetzt, wo ich erst zwanzig Jahre alt bin, sehe ich, daß meine physische Veranlagung bis zu einem solchen Grade zurückgeblieben ist, daß sie mit der starken geistigen Entwicklung nicht gleichen Schritt halten konnte. An dieser physischen Zurückgebliebenheit ist die Krankheit schuld, infolge deren die geistige Entwicklung die physische erstickte. Letzterer muß geholfen werden: Zerstreuungen und möglichst viel Ruhe, Gymnastik und Baden müssen mich retten.

Heute war ich mit dem Bruder im Ballett[1] — ein reizendes Ballett, es gab viele schöne Bilder, aber die Musik, Míljij —, die Musik war fürchterlich! Musikalische Barbarei! Einen seltsamen Eindruck machte das Ballett auf mich: während desselben war ich krank; zu Hause legte ich mich ein wenig aufs Ohr, wobei höchst quälende, aber schmachtende und so berauschende Träume mich verfolgten, daß man in einer solchen Lage gern zu sterben bereit wäre. Das war zum Glück das Ende meiner Leiden; jetzt fühle ich mich viel besser, jedenfalls bin ich ganz ruhig. Wenn auch der Wunsch nach einer Aussprache durchaus nicht Anlaß zu meiner Epistel an Sie gab, Míljij, so verhielt es sich doch so, daß ich, im Begriff zu schreiben, Ihrer in Liebe gedachte, und das hier Geschriebene unwillkürlich meinem Inneren entströmte ... Ich umarme Sie, Míljij, von ganzem Herzen; von schwerem Traum erwachte ich — scheint es — zu neuem Leben.

Ihr Modést.

[1] An die Musik eines Balletts stellte man damals nicht die geringsten Ansprüche.

## AN BALÁKIREFF

*Erste Entwürfe zur »Nacht auf dem Kahlenberge« — Überwindung des Mystizismus*

Petersburg, den 26. September 1860.

Mit Gewalt raffte ich mich auf, Ihnen zu schreiben, teurer Míljij. Soeben kehrte ich vom Lande zurück, erfuhr von Stássoff Ihre Adresse und beeile mich, mit Ihnen zu plaudern. — Solange habe ich Sie nicht gesehen. Es wird Sie, wie ich annehme, interessieren, wie ich meine Zeit in der Umgebung Moskaus [in Glébowo] verbracht habe. Fast bis zum August dauerte meine Krankheit an, so daß ich mich nur mit Unterbrechungen der Musik widmen konnte; die meiste Zeit, vom Mai bis August, waren meine Nerven überreizt und mein Denkvermögen geschwächt. Dennoch sammelte ich einiges Material für die Zukunft; »Ödipus« und die Sonaten rückten vor. Die Sonate ist fast fertig, einiges im Mittelsatz muß noch verbessert werden, der Schluß gelang. Im »Ödipus« kamen zwei Chöre hinzu: ein Andante in b-moll und ein Allegro in Es-dur, welche für die Introduktion bestimmt sind und jetzt zu Papier gebracht werden. Es fand sich außerdem noch eine höchst fesselnde Arbeit, die zum nächsten Sommer fertiggestellt werden soll. Nämlich: eine vollständige Handlung auf dem »Kahlenberge«, dem Drama »Die Hexen« von Baron Mengden entnommen: Hexensabbat, vereinzelte Episoden von Zauberern, ein Triumphmarsch dieses ganzen Gesindels und als Finale — eine Verherrlichung des Sabbat, personifiziert durch den Satan, den Gebieter auf dem »Kahlenberge«. Der Text ist vortrefflich. An Material gibt es schon einiges, es könnte ein vortreffliches Stück werden . . .

Über die Veränderung, die in mir vorging und die ohne Zweifel einen starken Niederschlag in meiner Musik fand, werden Sie Freude empfinden, Míljij. Mein Gehirn erstarkte, ich wandte mich wieder realen Dingen zu, der jugendliche Tatendrang mäßigte sich, ich gelangte zu innerem Gleichgewicht, und jetzt kann von Mystizismus keine Rede mehr sein. Meine letzte mystische Komposition ist das b-moll-Andante (ein Chor) aus der Introduktion zu »Oedipus«. Ich genas also, Míljij, Gott sei Dank, vollkommen . . . Von Mama hörte ich, daß Sie eine große Anzahl

russischer Volkslieder[1] gesammelt haben — das ist vortrefflich, Míljij; Stássoff sagte mir, es gäbe darunter sehr schöne . . .

Jetzt schreibe ich alle meine musikalischen Sünden ins reine. Es begann für mich ein neuer Abschnitt meines musikalischen Lebens. Modést.

## BALÁKIREFF

*Übungen im dreistimmigen Satz*

25. Dezember 1860.

Dank sei Ihnen, Míljij, daß Sie mir die Komposition eines neuen Scherzos erlassen, und zwar um so mehr, als ich eben durchaus nicht in Scherzostimmung bin, und eher zu einem guten Andante fähig wäre. Ich will mich jetzt in der Führung von Stimmen — beginnend mit dreistimmigem Satz — üben und etwas Tüchtiges zustande bringen. Das erscheint angebracht und bedeutet für mich einen guten Ansporn, wenn ich bedenke, daß meine Harmonien in Ihren Augen noch viel Chaotisches enthalten. Das darf nicht sein. Doch nun genug. Wegen Ihrer Ouvertüre[2] seien Sie mir nicht allzu böse, denken Sie daran, daß das mein erster Versuch einer vierhändigen Klavierübertragung war . . .

Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Aufenthalt in Moskau – Rubinsteins Aufsatz über Rußlands »dilettierende« Musiker*

Moskau,[3] den 13. Januar 1861.

Hier gibt es furchtbaren Frost — bis 35 Grad; ich bin erkältet und getraue mich nicht heimzufahren; um so weniger, da ich auf der Herreise schon bei 10 Grad fror und dazu noch wegen Mangel an Dampf in der Lokomotive auf einer Station drei Stunden Aufenthalt hatte. Ich bin mit einer guten und ernsthaften Sache beschäftigt — ich schreibe am Andante und Scherzo einer D-dur-Sinfonie,[4] habe mir ein Klavier gemietet und will musizieren.

[1] Diese Lieder erschienen in Balákireffs bekannter Sammlung russischer Volkslieder. [2] Von Balákireff. [3] Mussórgskij war offenbar Gast der Familie Schilówskij in deren Moskauer Wohnung. [4] Nicht erhalten.

Das Andante soll in fis-moll stehen, am Scherzo in H-dur wird bereits gearbeitet . . .

A propos: in der Eisenbahn las ich die neue Zeitschrift »Das Jahrhundert« (»Wek«) mit einem Aufsatz[1] von Rubinstein. Dieser behauptet, daß es in Rußland keine Fachmusiker, sondern nur Dilettanten gibt und gegeben hat; diese Behauptung begründet er damit, daß der wahre Künstler nur für Ruhm und Geld und für nichts anderes tätig ist, wobei er sein Argument auch noch damit stützt, daß es unmöglich wäre, jemanden für einen vollwertigen Künstler zu halten, der im Leben nicht mehr als drei oder vier gute Sachen komponiert hat. Wie finden Sie diese Kennzeichen von Beschränktheit beim göttlichen Rubin? Ruhm und Geld, und Quantität nicht Qualität, o Ozean![2] O Pfütze!

Hier bin ich von sehr anständigen Leuten umgeben, alles gewesene Studenten, lebhafte und gescheite Menschen. Abends stellen wir alles auf den Kopf und philosophieren über Geschichte, Politik, Chemie und Kunst — es tut wohl, mit ihnen Gespräche zu führen; man fühlt sich garnicht in Moskau; diese Leute bilden hier gewissermaßen einen eigenen Kreis. Übrigens halten sich vortreffliche Menschen überall abseits; das ist auch besser so, heißt es doch: »Selig sind, die nicht im Rate der Gottlosen sitzen.«

Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Die in Moskau entstandenen Kompositionen*

Moskau, den 16. Januar 1861.

Noch bekam ich von Ihnen keine Antwort, Míljij, hoffe aber morgen eine zu erhalten. In der Eisenbahn erfror am Freitag eine Dame, in Petersburg kam bloß ihre Leiche an; gut, daß ich nicht gefahren bin, da ich erkältet war und keinen Pelz habe.

Das Scherzo ist fertig, es fehlt nur noch das zweite Trio, das in Arbeit ist. Es handelt sich um ein großes sinfonisches Scherzo, das ich, wie überhaupt die ganze Sinfonie,[3] dem Freundeskreis

[1] Dieser Aufsatz Rubinsteins: »Musik in Rußland«, wurde vom »Balákireffschen Kreis« heftig bekämpft. [2] Anspielung auf Rubinsteins »Ozean-Sinfonie«. [3] Nicht erhalten.

unseres jour fix am Mittwoch[1] widme ... Nikolaus Rubinstein[2] erweist sich als würdiger Verwandter seines Bruders Anton, er läßt seine hausgebackenen Moskauer Pianisten Chopin spielen — pièces de salon — was für eine Auswahl — welch Gipfel der Abgeschmacktheit! ...

Jetzt bin ich in gutem Zuge, wie es scheint; wenn nur die Kräfte nicht aussetzen — mit der Arbeit geht es voran — doch ermüde ich schnell. Nicht leicht wird einem das Komponieren gemacht — übrigens hilft kaltes Wasser ...

Der Statthalter Ljwoff ist sehr unbeliebt, aber damit wird es sein Bewenden haben: alle werden unzufrieden sein, alle aber werden gehorchen und dulden, — so ist nun einmal die russische Natur ... Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Erster Zwist mit Balákireff, der auf Mussórgskijs Moskauer Freunde eifersüchtig wird*

Moskau, den 19. Januar 1861.

... Die Art, in der Sie wegen meines angeblichen Hanges zu beschränkten Personen über mich herfallen, verlangt diese Antwort: »Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer Du bist.« Woraus Sie folgern, daß auch ich beschränkt sein muß. Meine Komposition wird zweifellos bei Ihnen auf ein Vorurteil stoßen. Das ist natürlich, denn alles, was ich unternehme, erregt Ihre Unzufriedenheit. In bezug darauf, daß ich im Schlamm versinke und herausgezogen werden muß, will ich eines bemerken: Wenn ich Talent habe — werde ich nicht versumpfen; wird mir geistige Anregung zuteil — bleibe ich um so weniger stecken; wenn aber weder das eine, noch das andere der Fall ist, ist es da der Mühe wert, solch ein Unglückswurm aus dem Sumpfe zu ziehen? Gerade heraus gesagt: einmal war ich nahe daran, zu versumpfen, nicht in musikalischer Beziehung, sondern moralisch — ich bin herausgekrochen. Wie sich das verhielt, werden Sie übri-

[1] Am Mittwoch pflegte der Balákireffsche Kreis sich damals zu versammeln.
[2] Direktor der Moskauer Abteilung der »Russischen Musikgesellschaft«. Bald darauf Direktor des neu gegründeten Moskauer Konservatoriums.

gens einmal später erfahren, falls wir im Gespräch darauf kommen sollten. Es handelte sich um Weibergeschichten.

Jedenfalls weiß ich eines: der Ärger Ihres Briefes beruht auf einem Irrtum, denn es ist an der Zeit, daß Sie aufhören, in mir ein Kind zu sehen, das man an der Hand führen muß, damit es nicht falle. Dieses meine Antwort auf Ihren heftigen, kein Maß kennenden Brief, Míljij. Aber ich danke Ihnen dafür, denn ich befürchtete, Sie würden mich ohne Antwort lassen. Bald bin ich wieder in Petersburg. Auf Wiedersehen. Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Vorsätze, um die »angeborene russische Faulheit« zu überwinden*

Gut Wolók,[1] den 11. März 1862.

Ich schreibe am Andante.[2]

Ich bin vortrefflich untergebracht, bisher gesund und in relativ guter Stimmung. Ich führe das Leben eines ordentlichen Menschen: gehe um 11 Uhr schlafen, stehe um 8 auf, und diese Regelmäßigkeit bekommt mir gut. Schnee, Wind und Frost. Mit Ungeduld erwarte ich den Frühling, um mit der Kur zu beginnen. Denn es ist Zeit, zur Vernunft zu kommen, es wurde genug gefaulenzt, man muß Taten vollbringen. Das erreicht man aber nur in normaler Geistesverfassung; in fieberhafter kann man nur in Erregung geraten, phantasieren und die Kräfte umsonst verschwenden ...

Wechsel von Aufenthalt und Umgebung bedeutet eine Erfrischung; das Vergangene klärt sich, tritt plastischer hervor, so daß man seine Erlebnisse getrost zergliedern kann. Da ich mich infolge meiner Abreise aufs Land in einer solchen Lage befinde, so übersehe ich jetzt, daß ich der Arbeit zwar nicht aus dem Wege ging, aber doch aus angeborener russischer Faulheit wenig getan habe. Zu meinem Talent hege ich kein besonderes Zutrauen, obgleich ich an ihm nicht zweifle, und deswegen will und werde ich nach Kräften arbeiten, suche aber noch nach irgendeiner Be-

[1] Im Gouvernement Pskoff, wo Mussórgskij einige Wochen bei Verwandten verbrachte. [2] Zur Sinfonie. Nicht erhalten.

schäftigung, um mich nützlich zu machen. Außerdem entdeckte ich in mir eine gewisse Zügellosigkeit und Verweichlichung; das, was Sie eine breiartige Masse, einen Teig, zu nennen pflegen. Jetzt entsann ich mich dessen, es ist etwas beleidigend für mich, denn ein Teig ist imstande, die Eindrücke sowohl reiner als auch schmutziger Finger in sich aufzunehmen. Übrigens habe ich die Absicht, mich von Verweichlichung freizumachen, da sie mich zermürbt. Ich fühle es jetzt deutlich, wo ich Taten vollbringen möchte. Halten Sie meinen Brief nicht für ein Andante — nach der unterstrichenen Überschrift könnte man das vermuten.

Im Finale komme ich nach dem zweiten Thema nicht weiter, ich bin festgefahren, hoffentlich wird der Frühling mir einen Stoß versetzen. Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Der preußische Hauslehrer*

Gut Wolók, den 31. März 1862.

...Das Andante ist fertig. Jetzt wird am Allegro-Finale gearbeitet; ich vermute, daß die Geburtswehen im Frühling beginnen werden, dann heißt es Gebären. Unterdessen soll eine kleine Sonate in D-dur[1] zur Ausführung gelangen. Am Scherzo dazu (in h-moll) begann ich bereits zu komponieren. Aus Beethovens Quartett wurden das erste Allegro und das erste Scherzo fertig; für unsere nächste Saison will ich das ganze Qartett [vierhändig] bearbeiten. Dieses meine musikalischen Arbeiten.

Hier habe ich Gesellschaft an einem eingefleischten Preußen, dem Lehrer der Kinder meiner Gastgeberin. Ein heller und entwickelter Kopf, ein außerordentlich energischer und tätiger Mann. Er ist mir von großem Nutzen mit seinem spartanischen Charakter. Meine athenische Verweichlichung beginnt sichtlich zu schwinden, denn er schleppt mich durch Schneehaufen, bis zum Gürtel im Schnee. Er findet, daß mein schläfriges Sichgehenlassen durch Mangel an Blutzirkulation entsteht und daß meinem Organismus viel Bewegung zur Kräftigung nottut. Solche promenades monstres helfen wirklich. Dieser Preuße spielt recht

[1] Nicht erhalten.

anständig Klavier und versteht etwas von Musik. Oft traktiert er mich mit Fugen von Bach (o Dargomuíshskij!), von denen die in Es-dur samt dem Präludium mir besonders gefällt. Er spielt sie glücklicherweise recht gut. Nicht selten forsche ich meinen Mitbewohner aus und entdecke in ihm von vielen Seiten her sympathische Anschauungen. Ich gestehe, daß meine bisherigen Ansichten über die Deutschen in Rußland und die Deutschen überhaupt (selbstverständlich mit Ausnahme der Gelehrten und Künstler, das ist eine Kategorie für sich) ins Wanken gerieten. Als Deutscher in Rußland bildet er selbstverständlich eine Ausnahme unter den Bierphilistern mit Rigaschen Zigarren, angefangen von den Departementsdirektoren bis einschließlich zum Oberpriester Rubinstein[1] und anderen. Aber als Deutscher? An meinem Geburtstage entpuppte er sich unverkennbar als solcher. Kaum war ich aufgewacht, als mir ein Gedicht mit der angesteckten Knospe einer Frühlingsrose überreicht wurde. Poesie! Gleichnisse! Diese zarte Aufmerksamkeit berührte mich sehr angenehm, aber wie deutsch! Vollkommen ein Deutscher! Die Verse zeichnen sich durch eine gewisse Kraft aus; der Autor ist zu klug, als daß er mich mit einer Rose verglichen hätte, und deswegen gelang das Gedicht nicht übel.

Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Rubinsteins und Sarémbas Methoden im »Konservatorium«*

Gut Wolók, den 28. April 1862.

. . . Zwei Schüler, auf die Sie hinweisen, wurden mir sehr teuer. Ihren Köpfen fehlen allerdings noch allerhand nützliche und unnütze Kenntnisse, mit denen die geschulten Gehirne von Studenten, Medizinern und Tierärzten vollgepfropft werden. Daraus ergibt sich gewiß nicht die Folgerung, als ob jedes Lernen Finsternis bedeutet. Doch ist mir die natürliche, freie Entwicklung der in ihren Wurzeln unberührten Natur viel sympathischer als schulgemäße, oder akademische Dressur (cela revient au même). Diese

[1] Anton Rubinstein schloß sich mit seinen Kompositionen der Richtung Mendelssohns an.

Knaben werden leicht und deutlich Eindrücke aufnehmen. Man stelle sich bloß vor, was nicht alles die Professoren in ein junges Gehirn hineinpfropfen, und was nicht alles solch ein Gehirn zu verdauen hat, bis es imstande ist, das Unnütze abzustoßen und das Notwendige dem Gedächtnis einzuprägen. Unwillkürlich erinnert man sich des Gesprächs zwischen Mephistopheles und dem Muttersöhnchen. Mit welch diabolischer Meisterschaft versetzt dieser Teufel den armen Jungen durch allerhand vorsündflutliche und allerneueste Doktrinen in Schrecken — der richtige Professor! Aber dieser Teufel ist ehrlicher als unsere Professoren: er schreckt ab, während diese anlocken. Alles das sage ich mit bestimmter Absicht und gehe vom wissenschaftlichen Unterricht zum musikalischen über.

In Petersburg wurden nahe beieinander zwei Musikinstitute völlig entgegengesetzten Charakters begründet. Das eine — ein »Professorium«,[1] das andere — eine freie Vereinigung zur Pflege der Kunst.[2] In der einen stopfen Sarémba und Tupinstein[3] [tupo bedeutet stumpf] in ihrer antimusikalischen, professoralen Art den Schülern die Köpfe mit allen möglichen abscheulichen Dingen voll und infizieren sie von Haus aus! Die armen Schüler sehen nicht lebendige Menschen vor sich, sondern zwei erstarrte Pfosten mit allerhand törichten Inschriften, die sich als musikalische Regeln entpuppen. Aber Tupinstein ist stumpfsinnig und erfüllt gewissenhaft seine Pflicht, indem er unentwegt zum Stumpfsinn erzieht. Nicht so Sarémba; das ist ein gerissener Draufgänger, welcher der Kunst seine eigenen Maße aufzwingt. Zur Würde eines Doktors der Musik erhoben — ein Schuster in scholastischer Schlafmütze; nicht in dem Maße naiv, um seine Anschauungen und Ratschläge auf Ästhetik und musikalischer Logik aufzubauen — o nein! Ein Verfechter von Regeln, impft er diese Schutzpockenlymphe gegen die freie Lehre allen jenen Toren ein, die glauben, daß Kunst erlernt werden könnte. In den Staub vor Mendelssohn — das ist Sarémbas Losung; Mendelssohn aber ist Sarémbas Gott, und Sarémba sein Prophet.

In der anderen Schule befinden Sie sich mit Lomákin.[2] Da be-

[1] Das Konservatorium unter Rubinstein und Sarémba. [2] Die »musikalische Freischule«, soeben von Balákireff und Lomákin begründet. [3] Rubinstein.

darf es nicht vieler Worte: Sie sind ein Talent, folglich ist alles Kühne, Freie, Starke Ihnen eigen. Solcher Menschen bedarf die Menschheit; und deswegen wünsche ich Ihrer guten Sache Erfolg und Wohlergehen. Daher nochmals: Heil der Neugeborenen![1]

Es ist Frühling! Die Natur warf ihr Totenkleid ab — wie lebt es sich da gleich kraftvoller — ist sie doch auch so liebenswert und bietet so viel erhebende Eindrücke! . . . Modést.

## AN BALÁKIREFF

*Bedrohliche Folgen der Bauernbefreiung für Mussórgskijs persönlichen Besitz — Balákireffs strenge Beurteilung der »Hexen«*

Gut Mínkino,[2] den 24. September 1862.

Ihre freundschaftliche Einladung[3] ist in so strengem Ton abgefaßt, daß eine Absage beinahe einer Verletzung der aufrichtigen Gefühle meiner Freunde zu mir gleichkommen würde. Das geht aus Ihrem feurigen und aufrichtigen Schreiben hervor, wofür man nur durch die Tat, nicht aber durch Worte danken kann. Folglich wäre es eigentlich überflüssig, darüber zu schreiben.

Doch um folgendes handelt es sich, mein Teurer! Befände ich mich in der Lage, daß ich jetzt und auch in Zukunft nichts zu beißen und zu brechen hätte, so würde meine Antwort auf Ihre Einladung durch eine solche Lage bestimmt werden. In meiner jetzigen Lage aber halte ich mich nicht für berechtigt, meine Freunde zu ängstigen, und ihre mir so wertvolle Geneigtheit zu täuschen. Meine Einnahmen sind zurückgegangen — das ist wahr, aber nicht in dem Maße, daß ich vollständig der Möglichkeit beraubt wurde, selbständig zu existieren. An ein auskömmliches Leben, zum Teil an Luxus gewöhnt, erschien mir die Zukunft unter den gegenwärtigen Umständen nicht ganz rosig, und es ist daher nicht verwunderlich, daß ich ein saures Gesicht schnitt. Im ersten Augenblick hätte an meiner Stelle jeder dasselbe getan . . .

[1] Die »musikalische Freischule«, soeben von Balákireff und Lomákin begründet. [2] Unweit Petersburg, dem Bruder gehörig. [3] Balákireff hatte von Mussórgskijs schlechter Vermögenslage erfahren und ihn offenbar zu sich eingeladen, um ihm beizustehen.

Nach genauer Prüfung der Umstände und zahlenmäßiger Berechnung meiner Finanzlage kam ich zu dem Schluß, daß die Verminderung meiner Einnahmen mich der Möglichkeit beraubt, bereits Anfang September (wie ich wollte) nach Petersburg zu kommen, und mir die Belastung meines Petersburger Budgets durch den Septembermonat verbietet. Von Anfang Oktober bis April oder Mai aber kann ich unbeengt in Petersburg leben. Folglich raubt mir meine gedrückte Finanzlage einen Monat Zusammenkünfte und Gespräche mit meinen Freunden. Das ist viel, aber ich bin bereit, mich damit abzufinden, um der eigenen Ruhe willen und der meiner Freunde. Angesichts der Offenheit, die Sie von mir verlangen, darf ich es dreist aussprechen, daß alle meine wahren Freunde mehr Freude empfinden werden, mich auf eigenen Füßen zu sehen, als meteorhaft umherstreifend, und daß sie ohne Zaudern ihre Zustimmung geben dürfen, wenn ein Monat ländlicher Zurückgezogenheit mir beinahe sieben höchst belebte, höchst fesselnde Monate in der Hauptstadt, noch dazu bei gesicherter Existenz, verschaffen kann.

Was nun eine Anstellung anbelangt, so will ich mich um eine etatmäßige Stellung,[1] die am meisten Sicherheit gewährleistet, bewerben. Eine solche aber könnte nur vom ersten Januar an in Betracht kommen, da gerade zu Neujahr in allen Ministerien die Veränderungen vorgenommen werden . . .

Hypochondrie überfiel mich nicht wegen der herbstlichen Umgebung oder meiner Vermögenslage, sondern aus anderen Gründen. Es handelte sich um Autorengrillen, und wenn ich mich auch schäme, es zu bekennen, so ist es doch wahr, daß diese Autorenempfindlichkeit durch Ihre sehr bedingte Anerkennung meiner »Hexen«[2] hervorgerufen worden ist. Nie werde ich aufhören, dieses Stück für anständig zu halten und namentlich für ein solches, in dem ich nach selbständigen kleineren Sachen zum erstenmal auch in einem größeren Werk mein eigenes Gesicht gezeigt habe. Die Hypochondrie verging, wie vieles vergeht, ich fand mich mit meiner Autorenstellung ab und beginne augenblicklich mit einer neuen Komposition, da die gesunde Waldluft mich sehr zur Ar-

[1] 1863 trat Mussórgskij in den Staatsdienst. [2] Auch »Nacht auf dem Kahlenberge« genannt.

beit anspornt. Ob Sie nun, lieber Freund, die Absicht haben, meine »Hexen« aufzuführen oder nicht — am allgemeinen Plan und der Ausarbeitung werde ich nichts mehr ändern — an diesen »Hexen«, die genau mit dem Inhalt des Vorwurfs übereinstimmen und ohne Verstellung und Nachahmung geschaffen wurden. Jeder schaffende Künstler entsinnt sich der Stimmung, in der sein Werk entstand, und dieses Gefühl oder die Erinnerung an die damalige Stimmung bietet dem persönlichen Urteil eine Stütze. Meine Aufgabe habe ich, so gut ich konnte bewältigt. Nur in den Schlaginstrumenten, mit denen ich Mißbrauch trieb, will ich vieles verändern. Über die »Hexen« einmal später; Sie aber, mein Freund, schreiben mir gelegentlich in Ruhe Ihre wirkliche Meinung, und dann wollen wir darüber reden. Jetzt umarme ich Sie herzhaft und danke Ihnen warm für Ihre aufrichtigen Worte, die mich sehr erquickt und angespornt haben. Wie höchst angenehm, wenn man die starke Neigung eines anderen verspürt; das ist mehr wert als materieller Überfluß. Ihr Modést.

## *In der »Kommune«; Beginn des Staatsdienstes 1863 bis 1865*

### AN CAESAR CUI

*Zu Hause – Sorgen wegen des gefährdeten Besitzes – Der „Retiraden-Klub" der Gutsbesitzer*

Torópez,[1] den 22. Juni 1863.

Guten Tag, lieber Caesar, ich langweile mich, bin betrübt und ärgerlich; weiß der Teufel, was das bedeutet! Da mußte nun gerade unser Verwalter solche Schweinereien auf dem Gute anrichten. Ich hatte gehofft, mich mit vernünftigen Dingen abgeben zu können, jetzt aber heißt es, Untersuchungen vorzunehmen, Nachforschungen anzustellen und in verschiedenen polizeilichen und nichtpolizeilichen Behörden sich herumzustoßen. Welch eine »Fülle« von Eindrücken! Wenn nun obendrein meine Mutter nicht hier wäre, so würden diese abgeschmackten Zustände mich

[1] Kreisstadt in der Nähe des Stammgutes Kárewo im Gouvernement Pskoff.

gänzlich verrückt machen; nur diese Frau allein fesselt mich an das Land. Sie ist ungeheuer froh, mich hier zu haben, und mir ist es angenehm, ihr diese Freude zu bereiten. Doch was gibt es hier für Gutsbesitzer, welche Plantagenzüchter! Sie freuen sich über den in der Stadt gegründeten Klub und versammeln sich nun fast täglich dort, um Radau zu machen. Die Sache beginnt mit Tischreden und Erklärungen an die Herren adligen Standesgenossen und endet fast jedesmal mit einer Prügelei, so daß man beinah die Polizei rufen könnte. Einer der Hauptschreier hat beständige Zusammenstöße mit einem Vermittler; der Vermittler, das ist sein bête de somme. Der Schreier fährt in der Stadt herum und sammelt um Christi willen Unterschriften zur Entfernung des Vermittlers. Ein anderer Schreier, nicht gerade ein Geistesheld, unterstützt seine Argumente, da es ihm an genügender Beweiskraft fehlt, mit in die Luft gereckten Fäusten, die früher oder später ihr Ziel erreichen werden. Alles das ereignet sich im Adelsklub, und mit diesen Herren trifft man sich täglich. Und täglich peinigen sie einen mit der weinerlichen Erzählung von ihren verlorenen Rechten und ihrem völligen Ruin. Heulen, Klagen und skandalöse Auftritte! Gestattet man den Edelleuten Versammlungen — so versammeln sie sich; gestattet man ihnen, für ihre Angelegenheiten und die der »Landschaft« einzutreten — so treten sie dafür ein, und wie — mit Fäusten und Schimpfworten. Veranlasse einen Dummkopf, zu Gott zu beten, so wird er sich statt dessen die Stirn zerschlagen! In dieser Weise aber reden sie von ihren verlorenen Rechten. Allerdings gibt es eine ganz anständige Jugend — noch die reinen Bengel, die ich aber fast niemals zu Gesicht bekomme. Diese Jugend spielt die Vermittlerrolle mit den Bauern und ist daher beständig unterwegs. Ich armer Sünder aber bewege mich in dieser eben beschriebenen, rückständigen Atmosphäre! Solch eine »Retiraden«-Atmosphäre aber ist künstlerischen Instinkten selten förderlich. Man hat wahrlich genug damit zu tun, sich diesen Stunk vom Leibe zu halten, um darin nicht zu ersticken. Wie soll man da an Musik denken! Und deswegen versucht man denn auch, diesen »Retiraden«-Klub möglichst selten zu betreten; tut man es doch, so nur »notgedrungen«.

In diesen Tagen fielen mir Verse von Goethe[1] in die Hände — recht kurze, ich freute mich — auch über die Musik. Eine Stelle gelang nicht übel. Größere Kompositionen kann ich jetzt nicht vornehmen. Dank dem Verwalter spazieren meine Gedanken in der Polizeiverwaltung herum; aber mit kleineren Dingen kann man sich befassen. Die Goetheschen Verse »Der Bettler«[1] entstammen, scheint es, dem »Wilhelm Meister«; jeder Bettler könnte, glaube ich, meine Musik unbedenklich singen ...

Modést.

## *Die ersten Jahre der Reife; Komposition der »Heirat« 1865 bis 1868*

### AN BALÁKIREFF

*»Kriegslied der Lybier« aus »Salambo« — Zweite Skizzierung der »Hexen«*

Den 20. April 1866.

Teurer Míljij, teilen Sie mir mit, wann ich Sie zu Hause antreffen kann. Lange haben wir uns nicht gesehen, und ich würde gerne mit Ihnen über allerhand Dinge plaudern, Ihnen auch mein neues Stück, »Das Kriegslied der Lybier«[2] aus meiner Oper »Salámbo« zeigen — ein Männerchor, aufgebaut auf dem Ihnen bekannten Thema mit einer Variante à la georgienne. Ich begann mit der Skizzierung der »Hexen«, — bei den Teufeln blieb ich stecken: der Triumphzug des Satans befriedigt mich noch nicht.

Modést Mussórgskij.

### AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Abschluß der zweiten Fassung der »Hexen«*

Gut Mínkino, den 5. Juli 1867.

Lieber teurer Kórssinka! Am 23. Juni, dem Vorabend des Johannistages, wurde mit Gottes Hilfe die »Johannisnacht auf dem Kahlenberge« beendet, ein musikalisches Bild folgenden Inhalts:

[1] Der Harfenspieler: »An die Türen will ich schleichen.« [2] Das Manuskript davon befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád.

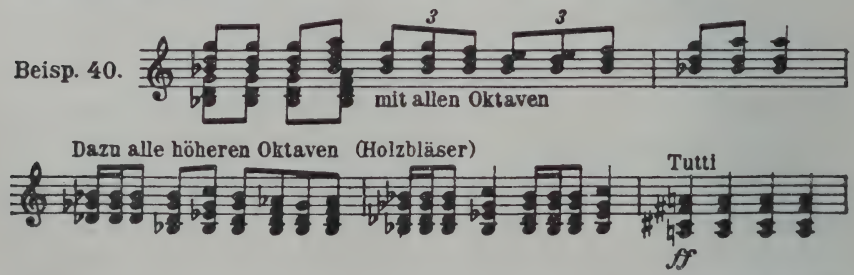
1. Versammlung der Hexen, ihr Gerede und Klatsch.
2. Der Zug des Satans.
3. Heidnische Verherrlichung des Satans.
4. Sabbat.

Die Partitur[1] wurde ohne Skizzen unmittelbar ins reine geschrieben. Um den 10. Juni herum begann ich damit, am 23. aber empfand ich Freude und Jubel nach dem Abschluß. Die Komposition wurde Míljij [Balákireff] nach seinem eigenen Wunsch gewidmet, was mir größte persönliche Freude bereitete. Nun stellen Sie sich, mein Lieber, meine Lage vor: ich besitze nur eine saubere Partitur ohne irgendwelche Entwürfe und gab dieses einzige Exemplar nur mit größter Besorgnis zum Einbinden aus der Hand. In meinem Werk gelangen Ihre Lieblingsstellen im Orchester zu vortrefflicher Wirkung; abgesehen davon fiel mir im Verlauf der Komposition allerhand Neues ein. In der »Heidnischen Verherrlichung« z. B. befindet sich eine Stelle, für die Caesar [Cui] mich ins Konservatorium schicken würde. Da ist sie (Beispiel 39):

Beisp. 39.

Das sind die Hexen, die den Satan, wie ersichtlich, nacktbarbarisch und zynisch verherrlichen. Im »Sabbat« gibt es eine ziemlich originelle Stelle, wobei Streichinstrumente und kleine Flöten abwechselnd einen Triller auf dem Tone b aushalten. Dazu folgende harmonische Rückungen (Beispiel 40):

Beisp. 40.




[1] Die Partitur dieser Fassung befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád.

Gleichzeitig der hohe Triller auf b. Dieses Stück wird wiederholt. Belustigend g-moll, das nach B-dur hinneigt; und dann Ges-dur mit Hinneigung nach b-moll. Dies alles unterbrechen die Schläge der Fortissimo-Akkorde in fis-moll. Dafür hätte man mich aus dem Konservatorium gejagt, in welches Caesar mich sicherlich für Verherrlichung der Hexen stecken wird . . . Das Stück zeichnet sich durch feurigen Charakter aus, Längen gibt es keine, die Überleitungen sind knapp gefaßt, ohne »deutsche Weitschweifigkeiten«; das gereicht dem Ganzen zum Vorteil. Übrigens werden Sie es selbst hören, so Gott will. Meiner Meinung nach bringt die »Johannisnacht« viel Neues und muß auf denkende Musiker einen befriedigenden Eindruck machen. Wie ärgerlich, daß uns eine solche Entfernung trennt, gern würde ich die neugebackene Partitur mit Ihnen zusammen durchsehen. Ich glaube kaum, daß ich sie umarbeiten würde: mit den Mängeln, die ihr etwa anhaften, soll sie auch leben, falls sie überhaupt leben wird. Doch würde eine gemeinsame Durchsicht immerhin manche nützliche Klärung bringen. Sollte das Stück in einem Konzert zur Aufführung gelangen, so wird Caesar nicht umhin können, in seiner Zeitung delikate väterliche Schimpfereien an meine Adresse zu richten. Es gibt ein Buch »Zauberei« von Chotínskij; dort wird nach den Aussagen einer Angeklagten, die, der Zauberei beschuldigt, ihre amoureusen Liebschaften mit dem Satan in höchst eigener Person vor Gericht eingestand, ein Hexensabbat sehr anschaulich beschrieben. Die arme Verrückte wurde daraufhin verbrannt; das geschah im 16. Jahrhundert. Dieser Beschreibung entnahm ich die Stimmung für die Ausführung des Sabbats.

Komponieren Sie den »Ssadkó«,[1] lieber Kórssinka; ich nehme großen Anteil daran. Ihnen aber wird er sicherlich gut gelingen. Ich würde Sie nicht immer wieder zur Komposition dieses Stoffes anspornen, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß Sie ihn gut zusammenbrauen werden . . .

Ihr Modést.

[1] Kórssakoff komponierte 1867 seine sinfonische Dichtung »Ssadkó«.

## AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*»Intermezzo in modo classico« — Kórssakoffs »Ssadkó«*

Gut Mínkino, den 15. Juli 1867.

Ihrem freundschaftlichen Wunsch kam ich zuvor, lieber Kórssinka. Die Partitur des »Intermezzo« ist fertig (jenes in h-moll, das bisher ein Klavierstück ohne Mittelsatz war). Der Mittelsatz in E-dur erinnert im Charakter an das Trio des Scherzo der 9. Sinfonie; und zwar mit pizzicato der Geigen, in leichter, gefälliger Manier instrumentiert. Den scharfen Kontrast zum h-moll-Teil leugne ich nicht; nichtsdestoweniger sorgt er für Abwechslung, da der h-moll-Teil wiederholt wird. In diesem werden die rhythmischen Akzente durch pizzicato der Streichinstrumente abwechselnd betont. Bald gehen die Geigen mit den Holzbläsern, bald die Bässe und Celli mit den pianissimo spielenden Posaunen. Ich glaube, der Effekt kann kein schlechter sein.

Dieses Stück bedeutet nichts anderes als einen Tribut an die Deutschen und wurde Borodín gewidmet. Jedenfalls bin ich sehr froh, daß ich es gemacht habe, denn warum hätte das ganz anständige h-moll-Stückchen keine Verwendung finden sollen ... Innigsten Dank für die warme Anteilnahme an meiner ersten größeren Arbeit »Johannisnacht«.[1] Diese Zeit genoß ich ganz besonders, so daß die Arbeit am »Intermezzo« mich schon weniger ansprach. Darin steckt zu viel Deutsches und zu wenig von mir.

Ihnen, Lieber, sage ich nur folgendes: Nach den Skizzen, welche Sie mir im Brief schickten, konnte ich mir zwar kein Urteil bilden, aber doch mutmaßen, daß ich Sie mit Recht dazu anspornte, die Komposition des »Ssadkó« in Angriff zu nehmen. Das ist Ihre erste russische Sache, die nur Ihnen und sonst niemandem gehört — der erste »Blin« [flacher Pfannkuchen], und durchaus nicht ein formloser Klumpen. Froh, von Herzen froh bin ich — wissen Sie —, daß die erfolgreiche Ausführung des »Ssadkó« so verwandte Saiten in mir berührt. Es macht mir Freude, daß er Ihnen gelingen wird, ganz abgesehen von dem Vergnügen, ein neues, bodenständiges Werk in Rußland zu besitzen. Und dann auch noch deswegen — nun deswegen, weil es mir eine ungeheure

[1] Auch »Die Hexen« benannt.

Freude bereitet. Komponieren Sie, komponieren Sie nur immerzu, mein teurer Kórssinka. Ende August aber komme ich, so Gott will, nach Piter [Petersburg]: dort werden wir uns wiedersehen und unsere Partituren gemeinsam durchgehen . . .

Ihr Modést.

## AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Balákireffs scharfes Urteil über »Die Hexen« — Origineller Rhythmus des Liedes »Das Festmahl«*

1867 (der Anfang des Briefes ist verloren)

Man verlangt Vollkommenheit! Betrachten Sie die Kunst vom historischen Standpunkt, und es gibt keine Vollkommenheit. Ich spreche nicht von sogenannten kleinen Aufgaben, die im Grunde gar keine kleinen sind. »Südliche Nacht«[1] ist vollkommen, ebenso »Ssáwischna«,[2] und bei den Deutschen »Ich grolle nicht«, »Der Doppelgänger«. Und was läßt sich nicht alles bei unserem Dargomuíshskij finden! Und dann die »Nächtliche Heerschau«![3] Wahrlich, in diesem Falle ist es für die Deutschen nicht leicht, mit den russischen Vorzügen zu wetteifern. Aber bei großen Aufgaben gibt es überall und in allem Mängel. Doch nicht darum handelt es sich, sondern um die allgemeinen Ziele der Kunst. Wir tadeln Wagner häufig, aber Wagner ist stark, und zwar dadurch, daß er stärksten Instinkt für die Kunst besitzt und sie durchrüttelt. Besäße er mehr Talent, was würde er nicht alles zustande bringen! In den großen Kompositionen aber von Berlioz und Liszt gibt es überall Mängel — und was für welche! Wir sind allzu streng gegen uns selbst, und jede Übertreibung ist vom Übel. Bis zu diesem Augenblick fürchte ich mich vor Míljij, und dies äußerte er nach dem »Ssadkó« und nach den Gesprächen über meine unglückseligen »Hexen«. Und daß er Fis-dur (wie Liszt in der Dante-Sinfonie) statt fis-moll[4] für die »Verherrlichung des Satans« vorschreiben wollte? Corpo di bacco! Sie, Kórssinka, haben im Andante Ihrer Sinfonie Ihre liebenswürdige Seite gezeigt; in der »Russischen Ouvertüre« sagten Sie: »Nur Gott ist ohne Sünde.«

[1] Lied von Kórssakoff. [2] Lied Mussórgskijs. [3] Glínkas Ballade. [4] Vgl. den 5. Takt des Notenbeispiels 40.

In der »Serbischen Phantasie« offenbarten Sie, daß man sowohl schnell als auch gefällig komponieren kann. Im »Ssadkó« aber müssen Sie sich als Künstler erweisen. Ihr Modést.

Was nun jene Mängel anbetrifft, die bei den von mir genannten Führern der Musik mitunter auch recht sichtbar hervortreten, so werden doch die Werke selbst, ungeachtet mancher Mängel, niemals in der historischen Entwicklung der Kunst ihren Platz verlieren, sondern immer als lichte Punkte überzeugender, künstlerischer Schaffenskraft zu gelten haben. Und das ist wichtiger als vorübergehende Genüsse und begeisterte Lobeshymnen.

P. S. Wenn Sie zu Ludmílla Iwánowna [Schestakówa] kommen, so sagen Sie ihr, daß ich sie auf dem Lande nicht vergessen habe, sondern oft an sie denke und ihr, dem Täubchen, mein neuestes Lied »Das Bauernfestmahl« (nach dem Gedicht von Kolzóff) gewidmet habe. Wenn es Sie interessiert, so sei es hier angeführt (Beispiel 41):

Sie sehen: die $\frac{6}{8}$- und $\frac{6}{4}$-Rhythmen[1] machen den ganzen Reiz dieses Stückchens aus, das ebenso ungezwungen entstanden ist, wie der $\frac{5}{4}$-Rhythmus von »Ssáwischna«. Es paßt, finde ich, so recht für die liebe und gastfreie Ludmílla Iwánowna — und es ist obendrein russisch und — wie ich zu denken mich erkühne — musikalisch.

[1] Bei insgesamt 38 Takten 33mal Taktwechsel.

## AN CAESAR CUI

*Mitteilung über den soeben komponierten ersten Akt der »Heirat«*

Gut Schílowo,[1] den 3. Juli 1868.

Mein lieber Caesar, guten Tag! Da bin ich nun auf Grünfutter gestellt; en forme et en matière. Ich wohne in einem Bauernhaus, trinke Milch und bin den ganzen Tag im Freien; nur des Nachts jagt man mich in meinen Stall zurück. Am Tage vor meiner ärgerlichen Abreise — ärgerlich, weil ich Sie nicht mehr sah — beendete ich die erste Szene der »Heirat«: der erste Akt besteht aus drei Szenen — die erste mit Stepán, die zweite mit der Heiratsvermittlerin, die dritte mit Kotschkarjóff. Aus Ihren und Dargomuíshkijs Bemerkungen zog ich Nutzen und vereinfachte das Ihnen Vorgezeigte wesentlich. Für Podkoléssin erfand ich ein sehr glückliches Orchestermotiv, ungemein geeignet, in der Szene der Heiratsvermittlerin. Dargomuíshskij ist mit dem Motiv offenbar sehr zufrieden. Zum erstenmal taucht es im Gespräch mit Stepán auf bei den Worten: »Nun, hat er nicht gefragt? usw.« Das ist, wie Sie sehen, das Fragment eines Themas; vollständig wird es erst im dritten Akt im Augenblick der formellen Brautwerbung erscheinen, nachdem Podkoléssin sich schon entschlossen hat zu heiraten. Es ist sehr geeignet, um damit die stumpfsinnige Verlegenheit Podkoléssins auszudrücken. In der ersten Szene aber gelang es mir, den schlauen Ausfall von Stepán zu schildern. Als er zum drittenmal gerufen wird, tritt er ärgerlich, aber mit gebührender Zurückhaltung ein und antwortet auf Podkoléssins Worte: »Ich wollte dich, Bruder, etwas fragen«, im Fortissimo: »Die Alte ist da«, um auf diese Weise die lästigen Fragen seines Herrn abzuschneiden. Jetzt sind die Skizzen zur zweiten Szene (mit der Heiratsvermittlerin) beendet. Einiges gelang sehr gut. Ich glaube, daß diese kleine Szene nicht übel geraten ist. Gegen Ende derselben kam die bärenhafte Aufgeregtheit Podkoléssins über seine »grauen Haare« drollig zum Ausdruck. Jetzt mache ich mich an Kotschkarjóff heran. Alles in allem kann der erste Akt — meiner Meinung nach — als Versuch einer »Opéra dialogué« gelten. Gern würde ich den ersten Akt zum

[1] Im Gouvernement Túla, beim Bruder.

Winteranfang beenden; dann können wir richten und urteilen. Kotschkarjóff sera spécialement pour vous, mon cher! Sagen Sie Ihrer lieben Herrin[1], daß die Szene mit Fjókla gelungen ist. Sie wird sich darüber freuen. Ich bin ihr dankbar, daß sie für meine überaus dreiste Arbeit Sympathie empfindet. Gegen meine Gewohnheit schreibe ich meine Skizzen ins unreine, da ich kein Klavier habe; in Petersburg werde ich das in Ordnung bringen.

Da ich nicht weiß, ob Kórssinka sich in der Stadt aufhält oder in die kühlen finnischen Gewässer entschwommen ist, um den feurigen »Antár«[2] zum Gefrieren zu bringen, so bitte ich Sie, mein Lieber, ihm mein Gekritzel vorzulesen, falls es ihn interessieren sollte. Nun und Sie, Cesare? Wie geht es mit der Verseschmiederei? Bravo! Wir sind, wenn man's recht bedenkt, eine tüchtige Gesellschaft: gebricht es am Text, — stoppeln wir die Verse selbst zusammen! Und es gelingt nicht übel! . . .

In meiner »Opéra dialogué« bin ich nach Möglichkeit bestrebt, diejenigen Intonationsschwankungen deutlich hervortreten zu lassen, die bei den handelnden Personen während des Dialoges anscheinend aus den geringfügigsten Ursachen nach den allerunbedeutendsten Worten in Erscheinung treten, worin sich, wie mir scheint, die Kraft des Gógolschen Humors offenbart. So z. B. in der Szene mit Stepán verändert dieser seinen trägen Tonfall plötzlich in einen höchst ärgerlichen, nachdem ihn sein Herr mit der Stiefelwichse zum Äußersten gebracht hat. In der Szene mit Fjókla kommen solche Fälle nicht selten vor; von prahlerischer Schwatzhaftigkeit bis zu Grobheiten und zänkischen Ausfällen ist bei ihr nur ein Schritt. Übrigens werden Sie das alles aus der Musik viel besser ersehen . . .

Ihr Modést Mussórgskij.

Nachschrift vom 10. Juli.

Dieser Brief wurde nicht abgeschickt, was mir jetzt sehr recht ist. Ich habe den ersten Akt beendet. Drei Tage regnete es ohne Unterbrechung, und auch ich arbeitete ohne Unterbrechung,

[1] Cuis Frau. [2] Sinfonische Suite, an der Kórssakoff gerade arbeitete.

solch eine Übereinstimmung gab es zwischen mir und dem Wetter. Was mich anbetrifft, so ließ mir »Die Heirat« keine Ruhe: ich mußte sie schreiben. Statt der drei Szenen ergaben sich vier — so mußte es sein. Jetzt ist wieder herrliches Wetter, und ich ruhe aus ...

Ihr Modést.

## AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Nochmals »Die Heirat« — Grundsätzliches über die musikalische Wiedergabe von Gesprächen*

Gut Schílowo, den 30. Juli 1868.

Lieber Freund Kórssinka!

... Ich sah meine Arbeit [»Die Heirat«] durch — meiner Ansicht nach enthält sie viel Fesselndes. Ob andere wohl auch so denken werden? Ich arbeitete nach bestem Vermögen, über den Erfolg müssen Sie alle zu Gericht sitzen. Ich bin der Angeklagte. Noch eines will ich sagen: wenn man sich von der Operntradition im allgemeinen lossagen und ein musikalisches Gespräch auf der Bühne, ein Gespräch und nichts als das, darstellen will, so ist die »Heirat« eine Oper. Das heißt: wurde der klangliche Ausdruck von menschlichen Gedanken und Gefühlen durch die gewöhnliche Rede in meiner Musik richtig wiedergegeben und entspricht diese musikalische Wiedergabe hohen künstlerischen Anforderungen, dann ist meine Arbeit geglückt. Die wird Ihrer aller Beurteilung unterliegen, ich hab da nicht dreinzureden — ich tat, was ich vermochte, und werde mich gutwillig zerpflücken lassen. Jetzt gönne ich mir Ruhe und sehe der Aburteilung standhaft entgegen. Obgleich die Aufgabe nicht leicht war, ging die Arbeit doch flink vonstatten. Wie dem auch sei, so fehlt es meiner Arbeit jedenfalls nicht an Leben: wo immer ich eine Rede höre, und wer es auch ist, der da redet, vor allem: was er auch sagen mag — gleich nimmt die musikalische Wiedergabe einer solchen Rede in meinem Gehirn Gestalt an ...

## AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Über die »sinfonische Entwicklung« und die »künstlerische Schaffenskraft« — »Man muß sich selbst finden«*

Gut Schílowo, den 15. August 1868.

Dank sei Ihnen, Freund Kórssinka, für Ihre warmen Worte und zweifacher Dank für Ihre Zustimmung. Ja, das nenne ich kameradschaftliche Art: Beistehen, wenn es not tut. Und von Ihren warmherzigen Worten strahlte Wärme auf mich über, obgleich es in der Luft an Hitze wahrlich nicht fehlt. Haben Sie Dank!

In diesen Tagen schrieb ich das von mir auf dem Lande Komponierte ins reine: das zweite, dritte und vierte Bild des ersten Aktes [der »Heirat«]. Abermals tat ich dies wider Erwarten. Zum erstenmal in meinem Leben komponierte ich ohne Hilfe eines Klaviers, d. h. ohne die Möglichkeit, das Komponierte auf dem Klavier nachprüfen zu können, und hätte nicht geglaubt, daß ich für eine solche musikalische Prosa (wo die harmonischen Bedingungen höchst verzwickt sind) ohne Klavier auskommen würde. Aber nach Empfang der beiden Epistel von Caesar [Cui] und von Ihnen entbrannte in mir ein fanatischer Ordnungssinn, und ich brachte die Komposition in Reinschrift. Das war möglich. Fehler gibt es keine, und ich tat es zu dem Zweck, um Euch Lieben die »Heirat« in einem sauberen Einband zu präsentieren. Jetzt büffle ich sie auswendig. Sehr belustigend wirkt der zweite Akt, aber nur in Gedanken und im Entwurf. Zum Komponieren wäre es noch zu früh! Jetzt heißt es Geduld; sonst verfällt man noch gar in Eintönigkeit der Intonation — die fürchterlichste Sünde, die der kapriziösen »Heirat« widerfahren könnte. Übrigens: die Prophezeiungen der Braut aus den Karten und Shewákin [ein weiterer Heiratskandidat aus dem zweiten Akt] gewinnen in mir bereits Gestalt.

Ich freue mich, daß das »Mädchen aus Pskoff«[1] in Ihnen rumort, und war ganz überzeugt, daß Sie mit der Liebesszene und der Erzählung den Anfang machen würden. Im übrigen aber: »Je tiefer in den Wald hinein, desto mehr Holz,« wie ich Ihnen schon

[1] Erste Oper von Kórssakoff.

einmal schrieb. Immer wieder freue ich mich über »Antár«[1] — beenden Sie ihn recht bald! . . .

O diese musikalischen Einleitungen! Wieviel Gutes haben die nicht schon vereitelt? Doch nun noch ein Wort über die sinfonische Entwicklung. Es scheint Sie geradezu zu beängstigen, daß Sie auf Kórssakoffsche und nicht auf Schumannsche Art komponieren. Ich aber sage Ihnen (Sie verachten die Furcht — vous êtes brave), daß kalte Gurkensuppe für den Deutschen ein Übel ist; wir aber essen sie gern (point de comparaison, s'il vous plait, comparaison n'est pas raison). Für uns ist die deutsche Milchsuppe ein Übel, worüber die Deutschen aber in Entzücken geraten. Kurzum: die sinfonische Durchführung im technischen Sinne ist von den Deutschen ausgearbeitet worden, wie auch ihre Philosophie . . . Wenn der Deutsche denkt, entwickelt er zuerst seine Gedanken und beweist sie nachher. Unsereins aber beweist zuerst und findet erst dann am Entwickeln Gefallen. Als Sie neulich den »Antár« bei Borodín vorzeigten, gab es bei Ihnen noch keine Einleitung zum letzten Satz (»die Liebe«), jetzt aber gibt es bei Ihnen eine solche. Mehr will ich über die sinfonische Verarbeitung nicht sagen.

Jetzt, mein lieber Kórssinka, hören Sie folgendes: Die Schaffenskraft trägt in sich selbst die Gesetze des Schönen. Die Probe aufs Exempel zu machen, ist Sache der inneren Kritik; sie wahrzunehmen — Sache des künstlerischen Instinkts. Fehlt das eine und das andere, dann fehlt es an künstlerischer Schaffenskraft. Ist die künstlerische Schaffenskraft aber vorhanden, dann muß das eine wie das andere ebenfalls vorhanden sein. Der Künstler aber ist sich selbst Gesetz. Fängt er an umzuarbeiten, so ist er meist nicht zufriedengestellt. Wenn er aber, obgleich zufriedengestellt, trotzdem umarbeitet oder, was schlimmer ist, ein Stück ansetzt, dann wiederkäut er das bereits Gesagte, wie die Deutschen. Wir aber sind Tiere, die alles fressen, ohne es wiederzukäuen. — Ein Widerspruch! — Und doch kein Widerspruch mit der Natur.

Fängt man auf diese Weise an, für sich in Ruhe nachzudenken, so erkennt man genau, was einem not tut . . . Man muß Sich Selbst finden. Das ist am allerschwersten, d. h. es gelingt am

[1] Sinfonische Suite von Kórssakoff.

seltensten, aber es ist möglich. Da es aber möglich ist, so bedarf es keines Streites, und ich kann Kórssinka kräftig umarmen und ihm angenehmen Schlaf wünschen, denn es ist bereits zwei Uhr nachts. Modést.

Ende August sind wir wieder zusammen.

## *Die Arbeit an »Borís Godunóff«*

### *Herbst 1868 bis Sommer 1872*

### AN BALÁKIREFF

*Mussórgskij versagt Balákireff seine pianistische Mitwirkung beim Einstudieren von Chören*

Den 27. September 1869.

Teurer Míljij, es tut mir sehr leid, daß ich Ihnen nicht helfen kann: erstens bin ich seit Mittwoch sehr erkältet, doch das wäre noch nicht so schlimm: ungeachtet dessen ging ich heute ins Amt,[1] könnte also um so mehr Ihnen morgen in unserer gemeinsamen Sache behilflich sein. Aber der zweite Grund ist viel gewichtiger als die starke Erkältung. Ich will nicht lügen und sage deswegen frei heraus: in Gegenwart vieler, mir gänzlich unbekannter Personen fühle ich mich nicht fähig, auf dem Klavier zu begleiten, und bei meiner Entwöhnung vom Klavierspiel und von Schumanns »Faust«[2] würde ich Ihnen mehr schaden als nützen. Die Zumutung — Ihren Chor zu begleiten — ist mir so zuwider und beunruhigt derart meine Gedanken, daß ich, selbst wenn Sie mich einer albernen Laune beschuldigen wollten, auch dann nicht kommen würde, obgleich mir der Vorwurf der Albernheit höchst unangenehm wäre. Ihr Modést.

## *Die Schwestern Púrgold*

Die folgenden drei Briefe sind an die beiden Schwestern Púrgold nach Pillnitz bei Dresden gerichtet. Die Sängerin Alexandra Nikolájewna pflegte Mussórgskij scherzend »Donna Anna-Laura«

[1] Staatsdienst. [2] Balákireff studierte dem Chor seiner »Freischule« Schumanns »Faust« ein.

zu nennen und ihre Schwester Nadjéshda Nikolájewna, die Pianistin und spätere Gattin Rímskij-Kórssakoffs — »das liebe Orchester«. Damit hatte es folgende Bewandtnis: Im Herbst 1868 wurden häusliche Vorführungen von Dargomuíshskijs »Steinernem Gast« veranstaltet, wobei Alexandra Púrgold die weiblichen Partien Donna Anna und Donna Laura übernahm, während Nadjéshda Púrgold am Klavier begleitete. Diese redete Mussórgskij seitdem mit »liebes Orchester« an, ihre Schwester aber mit »Donna Anna-Laura«.

Man beachte das Datum dieser Briefe. Der Deutsch-Französische Krieg steht unmittelbar bevor. Mussórgskij macht sich über diesen Zusammenstoß seine eigenen Gedanken, die er den in Pillnitz weilenden Schwestern mitteilt (Brief vom 13. Juli 1870). Dem gebildeten Russen jener Zeiten war der Durchschnittsdeutsche nicht sympathisch. Man braucht bloß in den Schriften von Tolstoí und Dostojéwskij zu blättern, um Gefühlen dieser Art zu begegnen. Allerdings nicht in den deutschen Dostojéwskij-Ausgaben, wo die meisten dahinzielenden Aussprüche unglaublicher Weise einfach fortgelassen oder gemildert worden sind. Mussórgskij ist nie in Deutschland gewesen, er kannte deutsches Wesen also nur unvollkommen. Trotzdem verleitet ihn sein fieberndes Temperament zu schnellgefaßten Behauptungen über Robert Franz (vgl. den Brief vom 24. Juni 1870). Und die großen Gesänge Schuberts — abgesehen von den verbreitetsten — scheint er — diesem Briefe nach — überhaupt nicht gekannt zu haben.

* * *

## AN DIE BEIDEN SCHWESTERN PÚRGOLD

*Die musikalische Satire »Die Schaubude«*

Nach Pillnitz bei Dresden

Petrográd, den 18. Juni 1870.

Donna Anna-Laura und dem entzückenden Orchester meinen Gruß.

Ich schrieb die »Schaubude«;[1] das Stückchen ruft gutmütiges Lachen hervor; nach Ihrer Rückkehr werden wir es hören können.

[1] Musikalische Satire auf zeitgenössische Kritiker.

Donna Anna-Laura, die für die kleinen Tiere (das Aquarium in Berlin!) so viel übrig hat, wird sich den großen [1] gegenüber noch liebenswürdiger verhalten. Was aber das »liebe Orchester« anbetrifft, so ist es an meine musikalischen Unanständigkeiten bereits etwas gewöhnt und wird die großen Tiere — meinen Gesang unterstützend — entzückend darstellen; [2] diese Tiere,[1] die ich — warum es nicht bekennen — mit aller Liebe und Wärme, deren meine musikalische Unanständigkeit fähig ist, dargestellt habe.

Kórssinka [Kórssakoff] entschwand in die finnischen Gewässer. Vor seiner Abreise aus Petrográd war ich bei ihm und entdeckte etwas Außerordentliches. Und zwar nichts anderes, als einen kleinen Zug im Talent von Kórssinka, dem der dramatische Kern im musikalischen Drama aufgegangen war. Er, d. h. Kórssinka, hat eine großartige Sache mit dem Chor [3] in der Volksversammlung (»Wétsche«) zusammengebraut: ich lachte sogar vor Entzücken. Míljij [Balákireff] begibt sich in diesen Tagen nach den Gefilden Moskowiens, und der übrigen »Korsarenbande« werde ich Ihre Grüße ausrichten.

Da Sie mich mit meiner Antwort zur Eile antreiben, Donna Anna-Laura, so beeile ich mich auch mit meiner Erwiderung und werde über Ihre lieben Aufträge unmittelbar nach diesem Schreiben berichten. Warum ich aber ein Spötter sein soll, weiß ich nicht. »Ich bin bescheiden, schlicht und höflich«,[4] nur nicht »blöde« — das sähe schon wirklich nach gar nichts aus. Nochmals vielen Dank und einen kräftigen Händedruck. Modést Mussórgskij.

## AN DIE BEIDEN SCHWESTERN PÚRGOLD

*Urteil über deutsche Musik und deutsche Sänger*

Nach Pillnitz bei Dresden

Petrográd, den 24. Juni 1870.

Hier die Antwort auf Ihre Anfragen: Von deutschen Liedern singen Sie das, was Ihnen gefällt, denn Sie können besser als ich

[1] Musikalische Satire auf zeitgenössische Kritiker. [2] Anspielung auf die vortreffliche Klavierbegleitung des »lieben Orchesters«. [3] Aus Kórssakoffs Oper »Das Mädchen von Pskoff«. [4] Zitat aus der musikalischen Satire »Der Klassiker«.

aus der Entfernung eine Auswahl auf gut Glück treffen: »auf gut Glück«, weil ich in bezug auf die deutsche Vokalmusik überhaupt und die zeitgenössische deutsche Musik im besonderen große Zweifel hege. Die Deutschen — Männlein und Weiblein — singen wie die Hähne und glauben, daß der Gesang, je mehr man den Mund aufreißt und je mehr man beim Portamento den Hals verdreht, um so gefühlvoller wird. Streng genommen üben Kartoffel-, Milch-, Kirsch- und Schwarzbeersuppe keinen besonders günstigen Einfluß auf die Stärke des Gefühls aus, besonders des künstlerischen. Und meinem Geschmack bieten die Deutschen — angefangen von gebratenen Kalbshachsen bis zu einer siebenstündigen Wagner-Oper inbegriffen — wenig Anziehendes. Ein anderes sind die Deutschen, die sich von vaterländischen Kalbshachsen und gesanglichen Halsverdrehungen abgewandt haben; diese interessieren und interessierten mich immer, aber solche Deutsche schreiben keine Romanzen und Lieder.

Nehmen Sie übrigens, zum Exempel, Robert Franz. Schon er allein wird Sie von Ihrem Wunsch abbringen, von der deutschen, abgeschmackt-vaterländischen, musikalischen Speisenzubereitung zu kosten. Alles das sage ich nicht aus Mißgunst und Spottlust, beneide aber die Deutschen keineswegs und mache mich nicht über sie lustig, weil man über langweilige Dinge nicht lachen, sondern sich davon nur abwenden kann.

Sie selbst wissen es: Die genialsten Deutschen: Beethoven, Weber, Schumann waren — jeder in seiner Art — schlechte Vokalkomponisten; auch den charaktervollen und bis heute durch seine Frische so wohltuenden Weber nehme ich nicht aus. Die Deutschen singen so, wie sie sprechen; und sie sprechen à faire tonner le gosier (indem sie die Kehle erdröhnen lassen). Wenn sie aber für Gesang komponieren, dann denken sie nicht an die Kehle, sondern zwängen die Worte mit Gewalt in den Rahmen der im voraus erfundenen musikalischen Phrase. Dieses Volk ist auch in der Musik spekulativ und verfällt fast bei jedem Schritt in Abstraktionen. Ihnen, die Sie auf dem Boden des russischen Realismus aufgewachsen sind, werden — ich hoffe es — die deutschen »Sehnsüchte« und Sentimentalitäten nicht gefallen. Ich hielt es für notwendig, diese wortreiche Auseinandersetzung

vorzubringen, weil ich auf Ihre Frage, was von deutschen Liedern zu singen sei, keine rechte Antwort wußte: Singen Sie alles oder nichts — das Resultat wird das gleiche sein. Wußten Sie das wirklich nicht selbst, und wenn Sie es wußten, warum machten Sie sich den Spaß, mich zu fragen, Donna Anna-Laura?

Nun wird das »liebe Orchester« sich erzürnen, wenn Sie ihm diese Epistel vorlesen. Dieses, das Orchester, ist vor allem spekulativ veranlagt und will oder wollte hinter der musikalischen Schönheit kein leeres Getue erblicken. Ich hoffe, von Ihnen und vom »lieben Orchester« einige Zeilen zu erhalten. Wie leicht ist das geschehen: man nimmt eine Feder und schreibt. Selbstverständlich, indem man die Feder vorbeugend in Tinte oder irgendeine andere sichtbare Flüssigkeit eintaucht, — z. B. in Kaffee, den das zichorienliebende Deutschland so gern trinkt.

Modést Mussórgskij.

## AN DIE BEIDEN SCHWESTERN PÚRGOLD

*Deutschland und Frankreich kurz vor Beginn des Krieges* 1870/71

Nach Pillnitz bei Dresden

Petrográd, den 13. Juli 1870.

Der feindseligen Donna Anna-Laura und dem eine »lunga pausa« aushaltenden »lieben Orchester« dennoch meinen Gruß, ungeachtet des Zornes von Donna Anna-Laura und des unerschütterlichen Schweigens des »lieben Orchesters«. Ludmílla Iwánowna [Schestakówa] übermittelte mir mit aller Genauigkeit Ihren Zornesausbruch, Donna Anna-Laura, und hier meine Antwort darauf: »Ich bin ein Feind von Ratschlägen und ein Freund von Gesprächen.«

Das Titelblatt zum »Seminaristen«[1] bitte ich Sie, nach Ihrem eigenen liebenswürdigen Ermessen zu bestellen. Doch ziehe ich Einfachheit vor — die ich ebenso liebe wie das Gespräch.

[1] Humoristisches Lied, das, von der russischen Zensur verboten, durch Vermittlung der Schwestern Púrgold in Leipzig gedruckt wurde.

In jetziger Zeit, wo Preußen und »andere«, und in der jetzigen Zeit, wo Frankreich ohne solche »andere« sich gegenseitig messen wollen, beschäftigt mich die Lage zweier »musikbeflissener Feen«. Ich vermute, daß besagte huldreiche, wenn auch kapriziöse »Feen« sich um die Erkenntnis einer unbekannten Größe bemühen: Wer wird siegen? Und indem ich das vermute, zweifle ich nicht daran, daß die Beantwortung dieser Frage besagte »Feen« ein wenig in Aufregung versetzt; und zwar deswegen, weil die »Feen« die Frage nicht zu beantworten vermögen. Denn genau genommen kann niemand außer den kämpfenden Parteien sie beantworten. Sie müssen von tragischen Bildern kriegerischer Vorbereitungen umgeben sein; vom Anblick der »Schlachtopfer«, die gleich unschuldigen Lämmern zur Schlachtbank geführt werden, falls Lämmer überhaupt unschuldig sind. Dem Vaterland droht Gefahr, folglich müssen die Bewohner des Vaterlandes in menschenmörderischem Drang entbrennen — und sie entbrennen bis zur Amputation der Glieder. Andererseits wurde die »grrrrrrande nation« von der klugen Schönhausenschen Schlange [Bismarck] gebissen, und die Wirkung des Schlangengiftes äußert sich in einem ebensolchen menschenmörderischen Drang — wiederum eine Erhitzung der Gemüter bis zur Amputation der Glieder. Im Resultat: eine klinische Expertise; die Zeitungen aber schreiben von »Krieg«....

Ein »Feind von Ratschlägen« bin ich eigentlich deswegen, weil nach meinem bescheidenen Dafürhalten jeder Mensch als selbständiges Individuum viele, ihn allein auszeichnende Eigentümlichkeiten besitzt. Folglich, und wiederum nach meiner bescheidenen Meinung, ist das Gespräch, d. h. der Austausch von Gedanken und Anschauungen, die beste Unterlage zu freier Aneignung dessen, was man unter Ratschlägen versteht. In meinem Brief sagte ich meine Meinung frei heraus und unterhielt mich rückhaltlos mit einem selbständigen Menschen.

Im übrigen drücke ich kräftig die vor Zorn bebende Hand von Donna Anna-Laura und die unbeweglich eine »lunga pausa« aushaltende des »lieben Orchesters«.

Modést Mussórgskij.

## AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Dargomuíshskijs »Steinerner Gast« — Seine häufigen Depressionszustände*

Petrográd, den 23. Juli 1870.

Freund Kórssinka, guten Tag. Cesare [Cui] teilt mir mit, daß der »Steinerne Gast« kommenden Winter ganz gewiß aufgeführt werden wird — das ist Gedeónoffs[1] Wunsch. Die finanzielle Seite der Angelegenheit ist anscheinend schon geregelt, übrigens werden Sie das Nähere von Cesare selbst erfahren, und ich fürchte mich, irgend etwas falsch wiederzugeben oder in die Rolle einer stänkernden Zeitung zu verfallen. Kurzum, wir werden den »Steinernen Gast« bald in Ihrer vortrefflichen Instrumentation[2] und in der steinernen Verunglimpfung durch unsere Sänger erleben. Denn außer auf Petróff,[3] den Künstler sondergleichen, rechne ich, wie Sie selbst wissen, auf keinen einzigen unter den Mitwirkenden. Aber ungeachtet der zu erwartenden nur mittelmäßigen Wiedergabe von Dargomuíshskijs Schwanengesang bin ich überzeugt, daß die Aufführung des »Steinernen Gastes« eine außerordentliche Bewegung hervorrufen muß. Das wird eine Verwirrung wie beim Turmbau zu Babel geben. Und vielleicht ist es gut, daß diese Verwirrung nicht mehr zu Lebzeiten Dargomuíshskijs eintrat. Denn wenn er auch in seiner musikalischen Laufbahn eine bemerkenswerte Energie und Festigkeit im Verfolgen vorgesteckter künstlerischer Ziele bewies, so gehörte er doch als Mensch zur Generation der vierziger Jahre. Folglich hätte die Verwirrung der öffentlichen Gemüter aus Anlaß seines »Gastes« einen schmerzhaften Widerhall in seinem Inneren gefunden und möglicherweise sogar unser Freundeskreis ihn nicht vor einer erneuten moralischen Depression[4] bewahren können. Wer kann das wissen! Dargomuíshskij pflegte überaus schnell in säuerliche Stimmung zu geraten, und die infolge der Durchsäuerung entstandene Gärung lähmte seine Tatkraft.

[1] Kaiserlicher Operndirektor. [2] Die Instrumentation führte Kórssakoff nach dem Tode Dargomuíshskijs aus. [3] Der berühmte Bassist. [4] Gemeint ist jene Depression, die Dargomuíshskij 1856 nach dem Mißerfolg seiner »Russálka« ergriff, so daß er fast zwölf Jahre ziemlich untätig verbrachte.

Nachdem Dargomuíshskij sich nun aber zu seinen Ahnen versammelt hat (meiner Meinung nach zu frühzeitig), steht er auf der Höhe einer genialen Künstlerschaft, so daß kein Gewäsch irgendwelcher Art an seine unangreifbare Position heranreichen kann. Doch für die weitere Entwicklung dieser Angelegenheit ist dies ein sehr wichtiges Kapitel. Überzeugtheit, Kühnheit und Ruhe — das muß unsere Devise sein, was auch Dargomuíshskijs Devise hätte sein müssen. Denn er brachte in die Kunst ein gewisses »Etwas« hinein, was vor ihm niemand vermutete, und was zu seinen Lebzeiten und sogar noch nach seinem Tode nicht als »völlig möglich« anerkannt wurde. Mit dem Kopf durch die Wand muß man gehen, denn das *ist* wirklich etwas. Also: Auf Überzeugtheit, Kühnheit und Ruhe kommt es an, ihm aber fehlte das.

Zweimal war ich in Párgolowo bei Stássoff und vollführte gestern vor einem zahlreichen Auditorium »meine Kunststücke«.[1] In bezug auf die Bauern im »Borís« fanden einige, daß das Buffonerie wäre, andere aber erkannten die Tragik. »Die Schaubude«[2] rief eine Explosion von Gelächter hervor. Die Wirtshausszene im »Borís« aber verblüffte viele.

Übrigens begab auch ich mich zu Gedeónoff[3]: er war streng, aber gerecht, und auch ich war streng, aber gerecht. Als Resultat ergab sich, daß man mich nach dem 15. August benachrichtigen will. Etwas Neues kann in diesem Jahr in der Oper nicht aufgeführt werden . . .

Von Púrgolds habe ich Nachrichten aus Dresden — die Korrekturen zum »Seminaristen«[4] sind bereits durchgesehen; jetzt bereite ich die übrigen Lieder und die »Schaubude« für den Druck vor.

Modést.

[1] Mussórgskij pflegte damals seinen »Borís« oft in verschiedenen Kreisen vorzutragen. [2] Musikalische Satire. [3] Anspielung auf die Verhandlungen zwecks Aufführung des »Borís« in der »ersten« Fassung. [4] Der in Leipzig gedruckt wurde.

## ERSTER BRIEF AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Der Kampf des »Seminaristen« mit einem hochwohllöblichen Zensor*

Den 18. August 1870.

### Sendschreiben des Mussorjánin an seinen teuren Wladímir Wassíljewitsch

Da Ihnen bekannt ist, wie ängstlich ich mich in bezug auf die musikalischen Sünden meines Gesudels verhalte, wissen Sie, daß ich mich bei Lebzeiten niemals selbst dazu entschlossen hätte, den »Seminaristen«[1] drucken zu lassen, und ich mache nun Sie, mein Teurer, mitsamt Ludmílla Iwánowna [Schestakówa], für sein Erscheinen verantwortlich, da Sie und noch ein guter Mensch (A. P. Opotschínin[2]) es verstanden haben, mich durch Ihren heißen Zuspruch zu elektrisieren. Ich halte es für angebracht, Ihnen die Wanderung des besagten »Seminaristen« durch die flammende Gehennah zu schildern. Dieser verlorene Sohn, der von der Einfuhrzensur ein Weilchen zurückgehalten wurde, blieb dann völlig bei der Inlandzensur stecken: er darf nicht in den Handel gebracht werden, weil der Seminarist am Schluß bekennt, daß ihm »im Gotteshause eine Versuchung durch Satanas widerfahren sei«. Urteilen Sie selbst — ist denn daran etwas Verfängliches? Fast täglich verprügeln die Popen vor dem Thron des Allerhöchsten die Diakonen (und umgekehrt) mit Kruzifixen und heiligen Kelchen und fahren sich ungeniert, wie die Besessenen, gegenseitig in die Mähnen: ist das etwa keine Versuchung durch Satanas? . . .

Die Geschichte der Rückkehr meines »Verlorenen Sohnes« aus Deutschlands Gefilden in die Heimat durch das höllische Grenzfeuer ist schnell erzählt. Der übereifrige Zollbeamte entdeckte im »Seminaristen« lateinische Vokabeln[3] und folglich, seiner Meinung nach, Religion (!) — also etwas zensurwidriges. Das Zittern der Zunge dieses Eiferers, als er seine Meinung hervorstieß, erregte mein Mitleid, ich verwandelte mich aus einem Schlachtopfer in einen Präzeptor und bemühte mich, die Flamme der

[1] Vgl. Anmerkung 1 des Briefes vom 13. Juli 1870. [2] bei dem Mussórgskij damals wohnte. [3] Aus der lateinischen Grammatik: panis, piscis, crinis, finis usw.

Empörung im Herzen dieses Gesetzeshüters mit der Versicherung zu beschwichtigen, daß oben besagtes Latein die Ausnahmen einer Deklinationsregel bezeichne und aus der lateinischen Grammatik stamme, die von zuständigen Personen höchstselbst geprüft, überprüft, verspeist, verdaut und folglich auch genehmigt sei. Auch das wirkte nicht: Blinder Eifer läßt sich nicht belehren. Heute war ich beim Zensor; er riet mir, ein Bittgesuch einzureichen; was daraus wird — weiß ich nicht.

Ich schicke Ihnen, mein Teurer, einen von den hundert gedruckten »Seminaristen«. Nehmen Sie den »Verlorenen Sohn« mit väterlicher Liebe auf; ich hielt es nicht aus und trennte mich von dem einzigen, mir verbliebenen der drei Exemplare, die mir der göttliche Zensor mit freigebiger Hand beschert hat. Diese Epistel diene Ihnen als Zeugnis der ersten Feuertaufe und Anbiederung eines Musikers mit einer hohen Regierung. Bis jetzt bereitete die Zensur den Musikern keine Schwierigkeiten. Das Verbot des »Seminaristen« beweist, daß die Musiker aus »seufzenden Singvögeln und flötenden Mondschwärmern im Waldesdickicht« nunmehr zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft aufrücken. Und sollte man mich in Bausch und Bogen verbieten, so würde ich doch nicht aufhören, »den Stein zu höhlen« bis zur Erschöpfung meiner Kräfte ...

Von ganzem Herzen der Ihrige Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskijs Entsetzen über Balákireffs Abfall von der Musik*

Den 18. April 1871.

... Ihre Zeilen über Míljij versetzten mir einen Stoß, mein Teurer, obgleich ich nicht Augenzeuge seines »Einfrierens« gewesen bin. In meiner überschwenglichen Phantasie malte ich mir etwas Entsetzliches aus: Ihre Zeilen erschienen mir wie ein Grabgesang auf Míljijs einst so feuriges Künstlertum — entsetzlich, wenn es wahr ist und wenn es von seiner Seite keine Maske war. Viel zu früh; geradezu ekelhaft früh. Oder war es bei ihm Enttäuschung? In der Tat, wer weiß? Aber wo bleibt da die Tapferkeit? Und

meinetwegen auch die Besinnung auf die Tat und die künstlerischen Ziele, die ohne Kampf nie errungen werden. Oder war ihm die Kunst nur ein Mittel, und kein Ziel? Diavolo, Diavolo!

Ich beende die Szene! Der Jesuit[1] ließ mich zwei Nächte hintereinander nicht schlafen — das ist gut, wie liebe ich das; das heißt ich liebe es, wenn es einem gelingt, *so* zu schaffen.

Ihr Mussorjánin.

## *Stubenkameradschaft mit Rímskij-Kórssakoff*

### *Herbst 1871 bis Sommer 1872*

### AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Über »Boris Godunóff«*

Den 10. August 1871.

Jahrhunderte sind vergangen, mein Teurer, seitdem wir uns nicht mehr sahen und miteinander redeten. Niemand ist daran schuld, einzig und allein die Mißgunst der Geschicke. Ich aber habe Ihnen viel mitzuteilen in unseren Angelegenheiten und brenne darauf, Sie mit Augen zu schauen und mit meiner widerlich krächzenden Stimme Ihre Ohren zu martern. Der verbrecherische Zar »Boris« verübt ein gewisses »Arioso«[2] nach Ansicht der Herren Musici, insonderheit des »Laduíschka«[3] benannten, sowie des dem Meeresgebraus entstiegenen Kriegers, der von Ihnen zu Recht in den Admiralsrang[4] erhoben ward. Höchst reizvoll ist dieses verbrecherische »Arioso« und es sticht recht unterhaltsam ins Ohr. Die Worte zu jenem Arioso aber wurden von mir zusammengebraut. Da es widerlich und langweilig ist, das Zähneklappern des Verbrechers zu sehen und zu hören, so stürzt gleich nach selbigem ein Häuflein Ammen[5] herein, und diese brüllen und heulen wirr durcheinander, so daß der Zar sie hinausjagt und den Sohn ausschickt, zu erfahren,

[1] Der Jesuit Rangoni im Polenakt des »Boris«, an dem Mussórgskij gerade arbeitete. [2] Gemeint ist der Monolog des Zaren. [3] Der Komponist Laduishenskij. [4] Kórssakoff war Marineoffizier. [5] Die Szene mit dem Geschrei der Ammen.

warum die Weiber dort so keifen. Während der Sohn solches ausführt, erscheint ein Bojár, der Vertraute des Zaren, und hinterbringt ihm den Verrat Schuískijs. Nachdem jener Spion verduftet ist, kehrt der Zaréwitsch zurück und gibt auf Borís' Frage: »Nun, was geschah dort?« seine Papageierzählung zum Besten.

Mit der Musik klingt dieses abgeschmackte Zeug so trefflich, daß oben benannte Musici ohne Unterlaß ihre Ohren spitzten, um sich an solchen Leckerbissen weidlich zu laben.

Ihr Mussorjánin.

Oder vielleicht haben Sie mich inzwischen in Acht und Bann getan, doch die Ammen[1] mögen Ihnen zeigen, wie gründlich Sie bei mir in Hirn und Seele festsitzen.

NB. Da fällt mir ein, wurde nicht gerade dem Zaren Borís ein Papagei als neueste Neuheit des Zarenreiches zum Geschenk gemacht, stimmt das?

Dieser Papagei ist schon das siebte »Viech«, das liebreich von mir besungen wurde; in historischer Reihenfolge sprangen ans Licht: 1. eine Elster,[2] 2. ein Bock,[2] 3. ein Käfer,[3] 4. ein Enterich,[4] 5. eine Mücke nebst Wanze,[4] 6. ein Käuzchen nebst Spatz,[3] 7. der bewußte Papagei.[4]

* * *

In diese Zeit fällt die denkwürdige Vorführung von Rubinsteins später so erfolgreicher Oper »Dämon« vor den Mitgliedern des »Mächtigen Häufleins« (vgl. den folgenden Brief). Rubinstein spielt und singt seine Oper mit Feuer, wobei sein Bruder Nikolaus ihn am Klavier unterstützt. Antons pianistisches Künstlertum wirkt hinreißend, aber seine Oper findet in diesem Kreise wenig Beifall.

* * *

[1] Die Szene mit dem Geschrei der Ammen. [2] Lied gleichen Namens. [3] Im Liederzyklus »Kinderstube«. [4] Im »Borís Godunóff«.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Rubinstein will seine Oper »Dämon« dem Balákireffschen Kreise vorspielen*

Sonnabend, den 11. September 1871.

Allervortrefflichster, unvergleichlichster, fürtrefflicher Aufpflüger meines Hirns, dessen Mark Sie zu immer ersprießlicherer Vervollkommnung anspornen — hören Sie mich an! Für den Fall, daß wir uns heute beim Meister architektonischer Künste Hartmann nicht sehen sollten, verfasse ich diese Epistel. Worin sie besteht, darüber belehren unverzüglich folgende Absätze:

1. Gestern habe ich den lieben »Rubin« [Rubinstein] von Angesicht zu Angesicht gesehen — er dürstet ebenso begierig wie wir nach einer Zusammenkunft.

2. Er bestimmt für diese Angelegenheit den Mittwoch.

3. Er will Mittwoch mit seiner neuen Oper kommen und sie uns zeigen, als da sind: Dem General Bach [W. Stássoff], Dmítrij Wassíljewitsch [Stássoff], der Admiralität [Kórssakoff], Kwei [Cui] und mir großem Sünder.

4. Er nannte für die Zusammensetzung des Auditoriums auch Balákireff und Borodín, doch dürften diese schwerlich kommen.

5. Er will seine Oper selbst vortragen und bat inständig, daß niemand außer uns zugegen sei.

Infolgedessen wäre es nützlich zu wissen, wohin Rubin mit seiner Oper kommen soll, zu Ihnen oder zu Dmítrij Wassíljewitsch. Entscheiden Sie und lassen Sie es Rubin wissen (am besten persönlich). Er soll im Hotel de France abgestiegen sein, und man darf annehmen, daß er morgens bis elf oder bis Mittag zu Hause ist. Rubin war feurig zum Entzücken; welch lebendiger und hinreißender Künstler!

Habe die Ehre, Ihro Gnaden kund zu tun, daß wir mit »Pímen«[1] eine Verkürzung vornahmen und daß wir in selbiger Szene Gríschka[2] verbesserten (soll heißen: Gríschka neu komponierten) und daß der Korsikanische Admiral [Kórssakoff] sagt, jetzt wäre es bedeutend und »meiner würdig«. Augenblicklich wird ein Landstreicherlied[3] erwogen: neu, wirklich neu — das Neueste vom Neuen — wie wohl einem das tut! . . . Ihr Mussorjánin.

[1] Gemeint ist die Klosterszene im »Boris«. [2] Abkürzung für Grigórij. [3] Offenbar für die Bettelmönche im Revolutionsakt des »Boris«.

## AN DIE SÄNGERIN ALEXANDRA NIKOLÁJEWNA PÚRGOLD

*Warum Mussórgskij sein musikalisches Lustspiel »Die Heirat« nicht beendete*

Den 3. Januar 1872.

Vielen Dank, Alexandra Nikolájewna, für die Aufforderung zu Sonnabend. Ich bitte angelegentlich, den »Borís«[1] für Sonnabend anzusetzen, falls das Wladímir Fjódorowitsch[2] und denjenigen seiner Bekannten passen sollte, die meine »Sünden« gern hören würden. Die »Heirat« von Gógol ist mir gut bekannt; vor einigen Jahren war ich damit beschäftigt, aber die Sache kam auf dem von mir eingeschlagenen Wege zu keinem Resultat — zu wenig umfaßte sie Mütterchen Rußland in ihrer ganzen ursprünglichen Weite.

Mit kräftigem Händedruck

Modést Mussórgskij.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Häusliche Vorführung des »Borís«*

Freitag, den 7. Januar 1872.

Vortrefflichster Generalissimus![3] Morgen wollen wir von halb neun Uhr abends ab bei Púrgolds den »Borís« ein bißl am Schopf zausen. Natürlich werden wir uns dann wiedersehen, natürlich werden wir uns aussprechen, natürlich wird es mir eine Freude sein, den lieben Generalissimus zu sehen, natürlich ist es mir immer eine Freude, ihn zu sehen, natürlich bin ich nun ins Schwatzen geraten und komme mit der Benachrichtigung möglicherweise zu spät, natürlich mache ich jetzt Schluß mit dem Brief.

Mussorjánin.

## AN BALÁKIREFF

*Erste Aufführung der Polonäse aus dem »Borís« im Konzertsaal*

Den 22. März 1872.

Wenn Sie, mein Teurer, die Polonäse[4] für würdig erachten, auf dem Programm Ihres Konzerts einen Platz zu erhalten, so

[1] Aufführung des »Borís« im häuslichen Kreise. [2] Geheimrat Púrgold, der Onkel der Sängerin. [3] Immer wiederkehrende, scherzhafte Anrede. [4] Polonäse aus dem »Borís«, die Balákireff am 3. April 1872 im Konzert vorführte.

freue ich mich und sehe gar kein Unglück darin, wenn das Stück erst am Schluß zur Aufführung gelangt: Diejenigen, die sich wirklich für das Stück interessieren, werden schon im Saal bleiben. Für das aber, was zwischen den Zeilen Ihres Briefes hervorleuchtet, sage ich Ihnen allerherzlichsten Dank.

Modést Mussórgskij.

Sie verschaffen mir durch Aufführung der Polonäse einen großen Nutzen: es ist unentbehrlich, daß man sich einmal selbst im Orchester ohne Mitwirkung des Chores hört — was sich in meiner Komponistenlaufbahn bisher noch nicht ereignet hat.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Arbeit an der Ballettoper »Mláda« — Unwürdige Behandlung von seiten des Operndirektors*

Den 31. März 1872.

Mein Teurer, seien Sie mir nicht gram, daß ich Ihren Brief nicht beantwortete, mich aber beunruhigt es. Dieser Zufall ereignete sich nämlich deswegen, weil unser Schreibtisch[1] einem Augiasstall gleicht und ich erst jetzt eines Papierfetzens habhaft werden konnte. Daß Sie ein Prachtkerl sind — das wissen Sie ja, und daß ich Sie immer in meine Arme schließe, das wissen Sie auch. Répin[2] werde ich das Gewünschte heute noch schicken, aber »Mláda!« O »Mláda!« . . .

Dieser demütigende Empfang[3] der Mitarbeiter[4] an »Mláda«; diese bis zur Unanständigkeit stumpfsinnige Einschätzung ihrer Arbeit; diese Abwesenheit jeglicher »Lebensart« bei dem verehrungswürdigsten Auftraggeber, und das hieraus resultierende moralische Fiasko unseres Kreises (es muß ja dazu kommen) — das ist es, was mich in höchste Unruhe versetzt. Lieber, guter Freund, Sie wissen, daß ich mich mit keinem Schmutz abgeben kann, und deswegen gehe ich zu einer aktiveren Haltung über — das ist sowohl einfacher, als offener, als auch besser. Kórssinka und Borodín erklärte ich (soweit ich solches klar und delikat ver-

[1] Gemeinsamer Schreibtisch mit Kórssakoff. [2] Der bekannte russische Maler. [3] Durch den allmächtigen Operndirektor. [4] Kórssakoff, Borodín, Cui und Mussórgskij.

mag), daß ich zur Erhaltung der jungfräulichen Unberührtheit unseres Kreises und damit aus ihm keine Dirne gemacht werde — daß ich von nun an in Sachen unseres Tagelöhnerdienstes selber Vorschriften machen werde, statt mich zu ducken — selber Fragen stellen, nicht aber Rede und Antwort stehen werde — dieses alles selbstverständlich nur mit Zustimmung Kórssinkas und Borodíns, in ihrem und meinem Namen; der Auftraggeber aber mag zusehen, wie weit er kommt.

Ich schreibe am »Tschornobóg«,[1] es gelingt mir vortrefflich, die Stimmführung klappt ausgezeichnet. Und nun noch eine Überraschung für Sie: Kórssinka fleht mich an, noch eine »Schaubude«[2] zu machen; mit der Darstellung von uns Sündern, nur soll Gedeónoff an Stelle von Euterpe treten. Ein kapitaler Gedanke, schon allein weil Kórssinka bittet, uns alle darin (natürlich auch mich — famos!) »liebevoll durchzuhecheln«. Sollte der Spaß gelingen, so wäre unser Kreis gerettet: keine Philisterbande soll uns richten, sondern wir selbst bieten unser Haupt dem Fallbeil für unsere Irrtümer. Wundervoll! Wie wundervoll! . . .

Auf morgen! Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskij über die Folgen der Reformen Peters des Großen*

Den 16. Juni 1872.

Zuzeiten verspürt man den Drang, daß man sich aussprechen möchte, »möge einem auch ein Pfahl auf dem Kopf gespitzt werden«. Von diesem Drang bin ich schwanger, ich gebäre; aber was ich gebäre, das sollen Sie erfahren, teurer Generalissimus . . . Wie wäre es, wenn Mussorjánin durch ganz Rußland Lärm schlüge. Nicht zum erstenmal wird die Schwarzerde durchgeackert, ich aber will kein gedüngtes Land beackern, sondern ich lechze nach Neuland. Nicht nur Bekanntschaft machen mit dem Volk, sondern mich mit ihm verbrüdern, danach dürste ich. Schrecklich, aber schön . . .

[1] Phantastische Szene für »Mláda«, eine Satansverherrlichung. [2] Noch eine musikalische Satire, wobei auch der Operndirektor aufs Korn genommen werden soll. Indessen wurde die Idee nie ausgeführt.

Die Urkraft der Erde wird sich nicht eher erschließen, als bis sie von Grund aus aufgewühlt sein wird. Man kann die Schwarzerde auch mit Geräten fremder Beschaffenheit beackern. Wurde doch Ende des 17. Jahrhunderts[1] Mütterchen Rußland mit solchen Geräten bearbeitet, daß man nicht immer gleich erkannte, womit geackert wurde und in welcher Weise die Schwarzerde aufbrach und zu atmen begann. Und so wurden ihr, der Geliebten, die verschiedenen Wirklichen und Geheimen Staatsräte aufgepfropft, und man gab ihr, der Vielgeprüften, nicht einmal Zeit, zu Besinnung zu kommen und zu überlegen: »Wohin die Fahrt?« Hingerichtet wurden die Unwissenden und die Verstörten: das war eine Macht. Der Polizeidienst aber lebt fort, und das Spitzeltum blüht nach wie vor. Nur die Zeit hat sich verändert; die Wirklichen und Geheimen Staatsräte aber lassen die Schwarzerde nicht aufatmen. Das Vergangene im Gegenwärtigen — das ist meine Aufgabe. »Wir sind fortgeschritten?« Du lügst! »Am gleichen Fleck.« Das Papier, das Buch haben sich entwickelt — »wir sind am gleichen Fleck«. Solange das Volk nicht selbst nachprüfen kann, was man aus ihm zusammenbraut, solange es nicht selbst den Willen hat, daß dieses oder jenes aus ihm zusammengebraut werde — »bleibt es auf dem gleichen Fleck«. Allerhand Wohltäter und Volksbeglücker verstehen es vortrefflich, Ruhm einzuheimsen und ihre Berühmtheit noch dokumentarisch zu besiegeln; das Volk aber stöhnt und, um nicht zu stöhnen, besäuft es sich und stöhnt nur noch mehr: »Am gleichen Fleck«.

Nicht deswegen sind Sie mir teuer, weil Sie mir notwendig sind, sondern weil Sie viel verlangen. Ich aber verlange noch mehr; wie verlockend, wie fortreißend ist das! . . . Niemand sieht besser als Sie, wohin ich schweife, welche Ausgrabungen ich mache, und niemand sieht genauer und schärfer als Sie auf meinen weiten Weg (der Weg ist weit — ich bin ja erst kaum aufs freie Feld hinausgelangt). Dafür aber gibt es auch niemand, der so wie ich imstande wäre, zu erkennen, was Sie vermögen. Denn ich erkenne Sie mit allen Fasern meines Herzens. Mussorjánin.

[1] Gemeint sind die Reformen Peters des Großen, die Rußland viel Fremdländisches, darunter auch die westeuropäische Bureaukratie, aufzwangen.

## *Beginn der Arbeit an »Chowánschtschina«*

*Sommer 1872*

### AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Deutschlands polititische Übermacht nach dem Kriege* 1870/71 — *Mussórgskij verwirft die Betonung des Technischen in der Kunst — Ausdruck ist ihm alles*

Petrográd, den 13. Juli 1872.

Zu unserer Zurückkunft, teurer Generalissimus, wird wahrscheinlich schon alles Material für unsere zukünftige Oper beisammen sein. Ich machte ein Heftchen zurecht und nannte es »Chowánschtschina«, Materialien zu einem musikalischen Volksdrama. Auf dem Titelblatt bezeichnete ich die Quellen — im ganzen neun — nicht übel. Ich schwelge im Sammeln von Material, mein Kopf glüht wie ein Kessel, dessen Glut immer von neuem angefeuert wird ... Auf solchem Untergrund läßt sich vieles ersinnen: sowohl Bildhaftes und Mystisches, als auch eine entzückende Karikatur auf die Geschichte. Wieviel kommt es doch auf das Material an! ...

Sollte die obrigkeitliche Zensur meiner Oper [»Borís Godunóff«] auch keine Hindernisse bereiten, so stehen mir dennoch von Laroche, Fif, Thomson[1] und Leuten ihres Schlages, für viele große Sünden Schläge bevor. Wenn es aber zu einer Aufführung kommen sollte, so wäre es nicht unmöglich, daß bis dahin die Vorsilbe »in« des Wortes »Ingermanland«[2] abgestreift und Laroche in die Kanzlei der deutschen Musikgilde als Wachtposten (im buchstäblichen Sinne) eingetreten sein wird. Fif käme als Murmeltier zu Bismarcks Koch, Thomson aber erhielte für seine äußerst ehrenwerte, wenn auch fruchtlose Arbeitsliebe eine Anstellung, um die Fliegen von Bismarcks Glatze zu verscheuchen; diese Fliegen werden jedenfalls russische Fliegen sein, deren Vertilgung nicht allzuschnell gelingen dürfte, ebensowenig wie die der »Russen«; nur an Wanzen ist ja auch in Deutschland kein Mangel. Im übrigen aber: Wer wird siegen? Man wird uns schlagen[3], und

[1] Musikkritiker. [2] Name des Gouvernements, in dem Petersburg gelegen ist. [3] Bezeichnend für die Stimmung nach dem Kriege 1870/71, wo man einen Krieg zwischen Deutschland und Rußland nicht für unmöglich hielt.

zwar schnell; auch ich werde ja geschlagen, aber es ist doch die Frage, wer zuletzt die Oberhand behalten wird . . .

Sagen Sie mir, wenn ich den Gesprächen junger Künstler — Maler oder Bildhauer — zuhöre — warum ich dann wohl ihren Gedanken, Überlegungen und Bestrebungen sehr wohl folgen kann und selten vom »Technischen« reden höre — es sei denn, wenn es ganz unumgänglich ist? Warum aber, sagen Sie mir, wenn ich unseren zünftigen Musikern zuhöre, stoße ich selten auf lebendige Gedanken, sondern meist auf Schulmeisterliches — allerhand musiktechnische Vokabeln? Ist die Tonkunst etwa nur deswegen jung, weil Milchbärte sich in ihr betätigen? Wie oft habe ich, ohne bestimmte Absicht, nur aus törichter Gewohnheit, wie von ungefähr, Reden mit den zünftigen Brüdern begonnen — fast immer gab es Abweisung oder Unklarheit, meistens aber verstand man mich überhaupt nicht. Nehmen wir an, daß ich vielleicht meine Ideen nicht deutlich darzulegen vermag, daß ich es nicht verstehe, die Gehirnmasse mit den darin ausgeprägten wesentlichen Gedanken (wie in einem Telegramm), sozusagen auf einem Tablett zu servieren. Aber was sind jene Leutchen denn selber? Warum machen sie nicht selber den Anfang? Sie haben, scheint's, keine Lust dazu.

Und es ist klar, daß gerade Sie, Generalissimus, mich begreifen und nicht nur dies — sondern mit kühner, sicherer Hand jene Stellen herausfühlen, wo es nottut. Fürchte ich vielleicht die Technik, weil es da bei mir hapert? Doch wird auch in dieser Beziehung manches in der Kunst für mich sprechen . . .

In Wahrheit — ehe die Musiker nicht ihre Windeln, Hosenträger und Hosenstrippen abgestreift haben, so lange werden die »sinfonischen Päpste« das Zepter führen, die ihren Talmud erster und zweiter Ausgabe als das Alpha und Omega im Leben der Kunst ausgeben. Ihr unreifer Verstand ahnt, daß ihr Talmud auf die lebendige Kunst nicht anwendbar ist: wo es sich um Menschen, um Leben handelt, da ist kein Platz für vorgefaßte Paragraphen und Gesetze. So predigen sie denn: »Das Drama, die Bühne beengen uns, wir brauchen freien Raum.« Nun gut, tun wir ihnen den Gefallen: »Die Welt der Töne ist unbeschränkt«; doch sind die Hirne leider beschränkt . . . Ich bin nicht gegen die

Sinfonien, sondern gegen die Sinfoniker, jene unverbesserlichen »Konservatoren«. Sprechen wir also nicht mehr davon, teurer Generalissimus, warum unsere Musiker häufiger von Technik als von den Zielen und historischen Aufgaben reden, denn das kommt »*davon*«.

Aber mich foltert dennoch der Gedanke, warum verschiedene Plastiken und Gemälde von Antokólskij,[1] Répin[2] und Peróff[2] leben, so stark leben, daß man bei Betrachtung derselben unwillkürlich ausrufen möchte: »Gerade so habe ich es mir vorgestellt.« Und warum fehlt es der neuesten Musik, trotz mancher vortrefflicher Qualitäten der Mache, an solchem Leben? Hört man diese Musik, so scheint einem: »Ach so, ich glaubte, daß Sie« . . . usw. — Erklären Sie mir das gefälligst, nur lassen Sie die Grenzen der Kunst aus dem Spiel — ich glaube an sie nur relativ, weil Grenzen der Kunst in der Religion des Künstlers Stillstand bedeuten. Was will es besagen, daß einige großartige Begabungen zu keinem Ergebnis gelangt sind, daß andere aber ihre weniger hoch gesteckten Ziele erreichen konnten. Wo sind da die Grenzen? Aber relative — »das wohl!« . . .

Ein Kreuz habe ich mir aufgebürdet und werde erhobenen Hauptes, wohlgemut und heiter mich gegen *alle* wenden, zu einem leichten, starken, wahrhaften Ziel, zu der wahren Kunst, die dem Menschen Liebe entgegenbringt und in seinen Freuden, Schmerzen und Leiden lebt und webt. Ich bitte nicht um Ihre Hand: Sie haben sie mir schon längst entgegengestreckt, und schon lange halte ich sie fest, meinen besten, teuersten Halt.

Ihr Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

Petrográd, den 15. Juli 1872.

An Wladímir Wassíljewitsch Stássoff, mit der Zueignung von »Chowánschtschina«

Mich berührt es nicht und soll es nicht berühren, daß es keine Beispiele von Zueignungen solcher Werke gibt, die noch garnicht existieren. Mein Herz kennt keine Furcht, die mich veranlassen

[1] Bekannter russischer Bildhauer. [2] Bekannter russischer Maler.

könnte, die Widmung zu vertagen und mich rückwärts zu wenden. Vorwärts will ich schauen, nicht rückwärts. Ich widme Ihnen jenen ganzen Abschnitt meines Lebens, in dem »Chowánschtschina« geschaffen werden wird; es ist durchaus nicht lächerlich, wenn ich sage: »Ich widme Ihnen mich selbst und mein Leben während dieser Zeitspanne.« Entsinne ich mich doch noch deutlich, wie ich als »Borís« und im »Borís« lebte. Und in meinem Hirn ist die im »Borís« durchlebte Zeit mit teuren, unauslöschlichen Lettern eingegraben. Jetzt beginnt etwas Neues, Ihre Arbeit; schon fange ich an, in ihr zu leben — welch reiche Eindrücke, wieviel Neuland zum Entdecken, herrlich! So bitte ich Sie denn, mein ganzes, wenig erfreuliches Wesen mit der Widmung von »Chowánschtschina« entgegenzunehmen, die ja gerade Ihrer Anregung den ersten Anstoß verdankt. Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskijs Begeisterung für Darwin – Vom Sinn und Ziel der Kunst*

Petrográd, den 18. Oktober 1872.

Epistel Mussorjánins an den weisen Wolodímir[1] Wassíljewitsch Stássoff.

Mündliche Gespräche mit klugen Leuten ackern den Verstand und dressieren die Rede, aber das Lesen in Werken kluger Leute rettet die Seele. Also sprach ich aus Anlaß von Punkt eins und Punkt zwei. Erstens ist es für mich klar: würde ich mich nicht immer ungefragt in jeden halbwegs interessanten Streit oder in jedes fruchtbare Gespräch einmischen — so wäre ich nicht. Zweitens, ist es für mich noch klarer, daß wenn ich in mir nicht den beständigen Antrieb verspürte, in den Schriften kluger Leute unbedingt zwischen den Zeilen zu lesen — sich mein Geist längst verdüstert hätte — und zum Kreuzfahrer, zum Pilgrim, geworden wäre, mit anderen Worten: ein Schritt vorwärts und zwei Schritte zurück.

So aber, mein teurer Seher, schwelge ich in Seligkeit, obgleich mein Himmel mit graublauen Gendarmenhosen verhängt ist. Der Ursprung aber dieses Glücksgefühls liegt in den Büchern,

[1] Altertümliche Form für Wladímir.

die mein Opotschínin mir übermittelte: welch erhabener Mensch! Er selbst hatte Darwins Buch »Vom Menschen« noch nicht zu Ende gelesen, übergab mir aber sofort die ersten Lieferungen — er konnte es nicht abwarten, Dank sei ihm dafür. — Ich lese Darwin und bin beseligt; nicht die Kraft seines Verstandes, nicht das Licht in ihm bezaubern mich — diese Eigenschaften des Kolosses Darwin sind mir schon von seinen früheren Lehren her bekannt. Nein, sondern folgendes nimmt mich gefangen: indem Darwin die Menschen über ihre Abstammung belehrt, weiß er genau, mit welcher Spezies von Tieren er es zu tun hat (wie sollte er es auch nicht wissen!); infolgedessen spannt er einen ganz unbemerkt in den Schraubstock seines Geistes, und so gewaltig ist die Kraft dieses genialen Kolosses, daß die Eigenliebe sich gegen diese Vergewaltigung nicht nur nicht aufbäumt, sondern man empfindet das Sitzen im Darwinschen Schraubstock geradezu als angenehm bis zur Glückseligkeit.

Wenn eine kraftvolle, leidenschaftlich liebende Frau den von ihr geliebten Mann fest in ihre Umarmung preßt, so wird man sich zwar der Vergewaltigung bewußt, verspürt aber keine Lust, sich aus der Umarmung zu befreien; bedeutet doch eine solche Vergewaltigung »überschwengliche Glückseligkeit«, denn »es flammt und lodert das jungfrische Blut«. Ich schäme mich nicht dieses Vergleichs: denn an der Wahrheit ist nicht herumzudeuteln, wer die Liebe in ihrer ganzen Kraft und Schrankenlosigkeit erlebte, der *hat gelebt* und weiß, daß er *herrlich gelebt hat,* und er wird keinen Schatten auf sein vergangenes Glück fallen lassen.

Sie, mein bester Prophet, haben ja Darwin bereits im vorigen Jahr in einer englischen Ausgabe gelesen, daher beiße ich mich auf die Zunge — basta! Doch über das, was ich bei Darwin zwischen den Zeilen herausgelesen habe, darüber will ich zu Ihnen sprechen. Dieser Koloß auf dem Inselreich ist so riesenhaft, daß er sich nicht nur in allen Meeren, Flüssen und Seen, sondern möglicherweise sogar im Monde widerspiegelt; ist es da verwunderlich, daß die Kraft seines Geistes sich auch in mir Liliputaner abgeformt und mich für immer zu meinem, vielleicht garnicht so liliputanerhaften Streben gestählt hat: war es doch der kleine David, der den großen Goliath erschlagen hat . . .

In der Dichtkunst gibt es zwei Kolosse; den »groben« Homer und den »feinen« Shakespeare. In der Musik ebenfalls zwei Kolosse: den Meditator Beethoven und den Ultra-Meditator Berlioz. Zählt man zu diesen vier Kolossen ihre Generaladjutanten und Flügeladjutanten hinzu, so ergibt sich eine ansehnliche Gesellschaft. Was aber vollbrachte diese Adjutantenbande? Nichts als Sprünge und Tanzschritte auf den von den Kolossen vorgezeichneten Wegen, wobei sie nicht einmal sehr weit »vorwärts« gekommen sind. Fürchterlich!

Und die »Unsrigen«? Glínka und Dargomuíshskij, Púschkin und Lérmontoff, Gógol und Gógol und wiederum Gógol (und damit Schluß), sie alle sind große Generäle, die mit ihren künstlerischen Armeen machtvolle Eroberungen gemacht haben. Seitdem befassen sich ihre künstlerischen Nachfahren damit, das nicht von ihnen eroberte Gelände zu düngen. Aber der Boden ist so fruchtbar, daß er keiner Düngung bedarf (die Kleinrussen des Schwarzerdegebietes sind klüger).

Darwin hat mich vollends in meiner längst gehegten Ansicht bestärkt, an die ich mich jedoch nur mit einer gewissen stumpfen Schamhaftigkeit heranwagte. Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, in ihrer rein materiellen Bedeutung — ist grobe Kinderei — das Kindesalter der Kunst. Die feinsten Züge der Menschennatur und Menschenmassen, das unentwegte Beackern dieses wenig erforschten Landes und seine Eroberung — das ist die wahre Sendung des Künstlers. »Zu neuen Ufern!« Furchtlos durch Stürme, über Untiefen und Klippen hinweg, »zu neuen Ufern«! Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen wie in einzelnen Individuen gibt es immer allerfeinste Züge, die sich der Beobachtung entziehen, Züge, die noch von niemandem beobachtet worden sind: lesend, beobachtend, ahnend sie zu entdecken und zu erforschen, sie mit dem ganzen Innern zu erkennen und zu erforschen und mit ihnen die Menschheit zu speisen, wie mit einer gesunden, noch nicht erprobten Kost — ist das nicht eine schöne Aufgabe? Entzücken über Entzücken! In unserer »Chowánschtschina« wollen wir es versuchen, nicht wahr, mein teurer Seher. Mussorjánin.

Zwar bin ich keine Frau, doch folgt hier ein Postskriptum: Die »Burlakí« [Wolga-Bootzieher] Répins und die »Inquisition« Antokólskijs:[1] beides — Pioniere zu neuem Land, »zu neuen Ufern«.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskij und Tschaikówskij*

Den 26. Dezember 1872.

Mein teurer Generalissimus! Alle diese Tage bin ich oft mit Anbetern der bedingungslosen musikalischen Schönheit zusammengetroffen und habe ein seltsames Gefühl von Leere im Gespräch mit ihnen empfunden. Dieses seltsame Gefühl von Leere wurde von einem anderen, noch seltsameren, doch unabweisbaren abgelöst — das ich nicht recht mit Namen zu benennen wüßte: es ist das Gefühl, das man beim Tode eines sehr nahen und teuren Menschen empfindet, mit dem man »gemeinsam Tage und Nächte verbrachte«. Wie übersprudelnd und reich war doch das Leben mit solch einem Menschen, und wie leidenschaftlich der Lebensdrang! Doch wenn der Teure von uns schied, dann fühlte man sich wie in einem finsteren Walde; bei Nacht, wenn rings nur unverständliche Laute vernehmbar sind, seltsam schauerlich inmitten dieser nicht menschlichen und unwirklichen Geräusche. Solche Prüfungen begannen für mich am Sonntag . . .

Die »Oprítschniki« [Oper von Tschaikówskij] wurden an diesem Tage nicht vorgeführt, der Komponist hatte weder die Partitur noch den Klavierauszug mitgebracht. Dafür gab es andere Sachen in dieser Reihenfolge:

»Tisbe«[2] ergab ein Fiasko!

»Mláda« [Ballettoper] gefiel, außer Morena, die Fiasko erlitt(!). Das Terzett machte Furore.

»Die Kinderstube« [von Mussórgskij] — Typus und Zweck der Komposition fanden keine Zustimmung; man behauptete, die Vorführung durch den Komponisten wäre zwar bestechend, das Ganze im übrigen aber sinnlos.

Die Landstreicher [Wirtshausszene des »Borís«] — Fiasko!

Die Papageierzählung [aus »Borís«] — Furore!

[1] Bildhauer. [2] Hauptrolle der Oper »Angelo« von Cui.

Sadyk-Pascha [Tschaikówskij] befand sich in einem Dämmerzustand, träumte vielleicht von Sorbét, vielleicht aber auch vom Moskauer[1] »Sauerteig«, in den er sich beim Anhören von Bruchstücken aus »Borís« verwandelte. Zuhörer pflege ich immer zu beobachten (das ist lehrreich!) und als ich bei Sadyk-Pascha die Neigung bemerkte, sich ernstlich von der Säuernis durchdringen zu lassen, erwartete ich Gärung, und wirklich geriet der Teig nach der »Papageierzählung« in Gärung, und die Bläschen fingen an, mit stumpfem, trägem, faulem, häßlichem Ton zu platzen. Aus der Summe dieser Töne (es gab ihrer nicht viele) behielt ich folgendes: »welche Kraft!« (wer gemeint ist, das wissen Sie) aber die Kräfte werden verzettelt ... es wäre nützlich, ... sich mit einer Sinfonie zu befassen (en forme — versteht sich). Ich Kraftmensch bedankte mich bei Sadyk-Pascha, und das war alles.

Gestern traf ich Sadyk-Pascha zufällig bei Bessel. Wieder dasselbe Lied: »Gebt mir musikalische Schönheit — einzig und allein musikalische Schönheit.« Balákireff kam, und wir spielten gemeinsam die »Finnische Phantasie« von Dargomuíshskij ... Sadyk-Pascha lehnte sie ab ... Nach Balákireffs Weggang wünschte man den »Borís« zu hören. Sadyk-Pascha verlangte nach der »Papageierzählung« und geriet wieder in Gärung, bis zur Bewußtlosigkeit, bis zum Verlust der Fähigkeit, ruhig zuzuhören. Mit der »Polonäse« [aus dem »Borís«] konnte er sich nicht befreunden. Damit machte ich Schluß. Mussorjánin.

... Die »Oprítschniki« sind mit der Absicht komponiert, Berühmtheit zu erlangen und sich einen Namen zu machen; der Autor schmeichelte dem Geschmack des Publikums (o Pascha!) und arbeitete doch gleichzeitig auch mit viel Eifer und Aufrichtigkeit an der Oper (o Sadyk!). Erstens ist der Geschmack veränderlich, zweitens erwartet das Publikum von russischen Künstlern ein russisches Werk, und drittens ist es schimpflich, mit der Kunst zu persönlichen Zwecken Spiel zu treiben. Daraus folgt, daß es Sadyk, wie jedem wahren Pascha, an Zynismus nicht fehlt und daß er sich offen zur »Religion« der bedingungslosen Schönheit bekennt ...

[1] Tschaikówskij war damals Lehrer am Moskauer Konservatorium, wo der Kreis um Balákireff bekämpft wurde.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Stássoff — der Freund — In Erwartung eines Entrüstungssturmes der Kritiker über den »Boris« — Widmung der »Heirat« an Stássoff*

2. Januar 1873.

Heil und Willkomm dem Wolodímir Wassíljewitsch Stássoff von Mussorjánin!

Niemand hat mir in jeder Hinsicht wärmere Gefühle entgegengebracht, als Sie; niemand hat unvermittelter und folglich tiefer in mein Inneres geblickt; niemand hat mir deutlicher meinen Pfad gewiesen. Wie teuer Sie mir sind — das wissen Sie; teuer bin auch ich Ihnen — das fühle ich. Wenn unser gemeinsames Bestreben, lebendige Menschen durch lebendige Musik darzustellen, von wahrhaft lebenden Menschen gewürdigt werden wird, wenn die nur vegetierenden Menschen einen tüchtigen Klumpen Kot auf uns schleudern und die musikalischen Pharisäer uns kreuzigen werden, dann wird unser Werk gelingen und um so schneller, je mächtiger die Klumpen Kot sind und je grimmiger man unsere Kreuzigung fordern wird. Ja, auf zum Gericht![1] Voller Freude träumt man davon, wie wir auf der Anklagebank sitzen werden, wir, die wir an »Chowánschtschina« denken und in »Chowánschtschina« leben, während man über uns wegen des »Borís« zu Gericht sitzt; guten Mutes, kühn bis zur Frechheit, schauen wir in die ferne musikalische Zukunft, die uns lockt, und kein Richtspruch kann uns schrecken. Man wird uns sagen: »ihr habt die göttlichen und menschlichen Gebote mit Füßen getreten!« Wir werden antworten: »ja« und im stillen denken: »es wird noch ärger kommen«. Man wird von uns unken: »ihr werdet schnell und für immer vergessen sein«.[2] Wir werden antworten: »non, non, et non, madame«. Wir fühlen in uns genug Frechheit, um allen Richtern eins auszuwischen.

An Ihrem mir so teuren Namenstag kommen Sie mir nicht aus dem Sinn, Generalissimus, und da ist es verständlich, wenn man überlegt, — womit man wohl solch teurem Menschen eine Freude

[1] Drei Szenen aus »Borís« gelangten bald darauf, im Februar 1873, zur Aufführung. [2] Anspielung auf einen Brief von Turgénjeff, der kurz zuvor Stássoff geschrieben hatte, daß die ganze neue russische Musik nichts tauge und schnell in Vergessenheit geraten würde.

bereiten könnte. Die Antwort lautet ohne das geringste Zögern, wie bei allen tollkühnen Köpfen: sich selbst zu schenken. Das tue ich denn auch. Nehmen Sie meine Jugendarbeit nach Gógols »Heirat«, achten Sie auf die Versuche meiner musikalischen Deklamation, vergleichen Sie sie mit dem »Boris«, halten Sie die Jahre 1868 und 1871 gegeneinander und Sie werden erkennen, daß ich restlos und unwiederbringlich mich Ihnen schenke. Ich habe die von Dargomuíshskij abgeschriebene Rolle des Kotschkarjóff[1] beigefügt, als teures Andenken an das, was Dargomuíshskij uns in der letzten Zeit gewesen: die Rolle wurde von ihm abgeschrieben, ungeachtet seiner schweren Erkrankung und der Arbeit am »Steinernen Gast«.

Ich vertrage keine Unklarheiten und bin überzeugt, daß meine »Heirat« jedem Kenner viel Eigenartiges in bezug auf meine musikalischen Frechheiten enthüllen wird. Sie wissen, wie großen Wert ich ihr beilege — dieser »Heirat«, und so erfahren Sie denn, um der Wahrheit willen, daß der Plan von Dargomuíshskij (im Scherz) und von Cui (im Ernst) angeregt worden ist. Datum und Dauer der Arbeit sind angegeben; ebenso der Ort der Entstehung, folglich ist alles in bester Ordnung und nichts verheimlicht. So nehmen Sie mich denn, mein Teurer, wie ich bin, und machen Sie mit mir, was Sie wollen. Mussorjánin.

Anmerkung bezüglich der Worte: non, non et non, madame! Während der Reifeprüfung im Töchterinstitut von Smólna unterhielt sich die Kaiserin Maria Fjódorowna mit dem besten Zögling, einer Fürstin Wolkónskij, über ein geschichtliches Thema, wobei der Kaiserin ein kleiner Irrtum unterlief. Darauf bemerkte die Wolkónskij: »non, madame«. Und auf die Rüge der Kaiserin: »on ne me dit pas non, ma chère,« versetzte sie: »non, non et non, madame«.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

3. Mai 1873.

Lieber, herrlicher, herrlichster Generalissimus . . . Ich bin restlos glücklich. Ich danke Ihnen, mein Teurer, ich wäre imstande,

[1] Hauptrolle in der »Heirat«, die bei den häuslichen Aufführungen von Dargomuíshskij gesungen wurde.

die größten Dummheiten zu sagen, zu schreiben, zu unternehmen. Gerettet ist unsere gemeinsame, teure Sache![1]

Mussorjánin.

## *Stubenkameradschaft mit Graf Golenischtscheff Kutúsoff*

*Sommer 1873 bis gegen Ende 1875*

### AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Der Dichter Golenischtscheff-Kutúsoff*

Petrográd, den 19. Juni 1873.

... Der jüngst aufgetauchte Dichter Graf Arssénjij Arkádjewitsch Golenischtscheff-Kutúsoff, von dem ich Ihnen schon erzählt habe, erquickt mich in so hohem Maße mit seiner künstlerischen Veranlagung und seinem sympathischen Geist, daß ich mir vornahm, ihm die Möglichkeit zu geben, Ihre Bekanntschaft zu machen, mein Teurer. Alldieweil dieser verwegene Plan mich nicht mehr verläßt, ich mich aber von der göttlichen Erkenntnis durchdrungen fühle, daß die Berührung mit Ihnen seiner Muse wohltun würde, soweit »er zitternd nach Ihrem Anblick dürstet«, — lassen Sie sich diesen Angriff bitte wohl gefallen. Nach Púschkin und Lérmontoff habe ich nirgends das gefunden, was ich bei Kutúsoff fand: hier ist kein erzwungenes Dichten, wie bei Nekrássoff[2] und ohne höheren Drang wie bei Mey[2] (Mey ziehe ich übrigens Nekrássoff vor). Kutúsoff strotzt förmlich vor Unmittelbarkeit, man spürt bei ihm überall die Frische eines schönen, warmen Morgen; dabei diese unvergleichliche, ihm angeborene Form. Bezeichnend, daß der junge Dichter (er ist sehr jung) während seiner Universitätszeit keinerlei Begeisterung für »bürgerliche« Stoffe aufzubringen vermocht hat; er läuft nicht der Mode nach und schneidet nicht, wie ein Affe, Grimassen in der Art des Herrn Nekrássoff. Sondern er schmiedet nur die-

[1] Ungeheuer gehobene Stimmung nach dem großen Erfolg der Aufführung von drei Szenen aus dem »Borís«. [2] Bekannter russischer Dichter und Zeitgenosse Mussórgskijs.

jenigen Gedanken in Verse, die ihn wirklich beschäftigen und solche Bestrebungen, die seiner künstlerischen Natur wesensverwandt sind. Dieses Herrentum unabhängiger Denkungsart hat mir viel Freude bereitet, zumal nachdem ich in die Skizzenbücher Kutúsoffs Einblick genommen hatte (sie sind bald mit Bleistift, bald mit Tinte geschrieben, bald stößt man auch auf leere Seiten — ein Abbild der Gedankentätigkeit des Künstlers). Alles das hat mir viel Freude gemacht. Kutúsoff ist sich selbst ein strenger Richter, ein »innerer Kritiker«, wie Balákireff sich auszudrücken pflegte, so, wie das jeder wahre Künstler sein muß. Und daß Kutúsoff (nach den Skizzen zu urteilen) sich, wie in einem Schmiedefeuer umschmilzt (oder vielleicht auch nur in einem Herdfeuer, und zwar im Schweiße seines Angesichts, gleich mir armem Sünder) — dafür bürge ich; und wie es ihn zum Volk, zur Geschichte hinzieht! Es sei noch bemerkt: ein Dichter kann nur zu solchen Dingen eine völlig aufrichtige Einstellung finden, die er aus nächster Nähe kennengelernt hat; so verfährt auch Kutúsoff: bei ihm gibt es kein einziges bürgerliches Motiv, nichts von der Nekrássoffschen Schwermut. Ich hoffe, mein Teurer, daß Sie mir gestatten, Sie morgen mit Kutúsoff aufzusuchen; und daß Sie, sobald Sie ihn richtig erkannt, sich ihm ebenso anschließen werden, wie mir: weiß ich es doch, wie wohl einem »Ihre« Anhänglichkeit tut . . .

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF NACH WIEN

*Mussórgskij und Liszt – Die Schlußszene der »Chowánschtschina« und die Unisono-Koloraturchöre*

Petrográd, Schpalérnaja 6, den 23. Juli 1873.

Ruhmreicher Generalissimus, ich grüße Sie . . . Unsere Arbeit kocht nur so an allen Ecken und Enden, die Stimmung ist trefflich — mich verlangt nach Einsamkeit und Sammlung; das Ersonnene zu Papier zu bringen, wäre noch zu früh, mag es ausreifen. Denn so ein Volksdrama [»Chowánschtschina«] ist wahrlich kein Spaß. Was ist mir nicht alles für die meinem Herzen

so vertraute Sektiererin Márfa[1] eingefallen, oh, oh! ... Vorläufig kann ich nur verraten, daß alle, denen ich den »Grabgesang der Liebenden«[2] vorgeführt habe, die Augen aufrissen, solch eine unerhörte Sache ist das. Hier handelt es sich nicht mehr um irgendwelche Jesuiten [aus dem »Borís«]; sondern um das Todesurteil einer liebenden und verlassenen Frau ...

Und dann noch folgendes: ich sprach mit einem sachkundigen Priester über den Charakter der Sektierergesänge. Er sagte: Wenn Sie mal irgendwo im Dorf Gelegenheit haben sollten, alte Kirchensänger zu hören, so nehmen Sie sich diese üblichen ritualen Gesänge für Ihre Sektiererszene zum Muster. Und wirklich traf es sich, daß ich zufällig solche Kirchensänger zu hören bekam, doch ich besann mich erst dann auf den Rat jenes sachkundigen Priesters, als ich ein Thema für den Kantus des Dossifeí und für den Weihegesang brauchte. Ich teilte es Kórssinka mit — er geriet in höchstes Entzücken über meinen Plan, einen kirchlichen Koloraturgesang vom ganzen Chor — unisono — ausführen zu lassen. Das wäre bodenständig und mir so recht nach dem Sinn, um so mehr, als das Geheul der Sektierer einen vorzüglichen Kontrast zum Thema der Garde Peters [des Großen] abgeben würde. Das also tut der Mussorjánin, mein Teurer, von Gorbunóff[3] aber erhielt ich zwei hochbedeutende, alte, russische Volkslieder; er versprach mir sogar noch mehr davon ... Auf diese Weise sammle ich überall Honig ein, damit die Waben schmackhafter und bekömmlicher werden, handelt es sich doch wieder um ein Volksdrama.

Bessels Bruder, der Liszt wiederholt in Weimar besucht hat, ließ seine Droschke halten und lief auf mich zu, um mir mitzuteilen, daß Liszt der neuesten russischen Musik große Begeisterung entgegenbringe und Bessel unter anderem erklärt hätte, die »Kinderstube« [von Mussórgskij] habe ihn so gepackt, daß er für den Autor die größte Sympathie empfände und ihm »une bluette«[4] widmen wolle. Wenn das stimmt und keine Übertreibung ist, so

[1] Die ergreifendste Frauengestalt, die Mussórgskij geschaffen hat. [2] Aus der Schlußszene von »Chowánschtschina«. [3] Bedeutender Schauspieler und Freund Mussórgskijs. [4] Liszt wollte einige Lieder der »Kinderstube« für Klavier übertragen.

überrascht mich Liszt durch seine Begeisterungsfähigkeit; das wäre unglaublich. Ob ich nun in meiner Musik ein Tor bin oder nicht; in der »Kinderstube« aber bin ich wohl kein Tor; da ich für Kinder Verständnis habe und in ihnen Menschen mit einer eigenartigen, kleinen Welt und keine unterhaltsame Puppen erblicke, — so dürfte dies wohl kaum von der Torheit des Verfassers zeugen. Vielleicht stimmt das auch alles; doch hätte ich nie geglaubt, daß Liszt, der mit wenigen Ausnahmen nur kolossale Stoffe komponiert, die »Kinderstube« ernstlich verstehen und schätzen und vor allem sich für sie begeistern könnte: man vergesse nicht, daß es sich hier um russische Kinder handelt, mit ausgesprochenem Lokalkolorit.

Was aber wird Liszt sagen oder denken, wenn er einmal den »Borís«, wenn auch nur im Klavierauszug, zu Gesicht bekommen sollte? Kurzum, wenn jenes Ereignis authentisch ist, so darf man die russische Musik beglückwünschen, daß sie bei einem Heros vom Schlage Liszts soviel Verständnis gefunden hat. Nicht nur an mich selbst denke ich dabei, sondern auch daran, daß Liszt — wie mir ebenfalls Bessels Bruder erzählte — immer wieder von den russischen Komponisten sprach und ihre Kompositionen häufig durchgehen soll. Gott schenke ihm ein langes Leben.

Vielleicht glückt es mir einmal, nach Europa zu dampfen und ihm mit meinen neuen Werken Freude zu bereiten; natürlich nur in Ihrer Gesellschaft, Generalissimus, nicht anders. Statt dessen ist es mein Schicksal, in meinem Kanzleibetrieb zu vertrocknen und zu versauern und Zeit und Mühe auf eine Sache zu vergeuden, die man ohne mich viel besser machen würde. Ich erkenne die Unfruchtbarkeit und Zwecklosigkeit meiner Arbeit im Forstdepartement,[1] doch trotz solcher Erkenntnis placke ich mich weiter in diesen Forstangelegenheiten ab. Grausig! Wieviel neue Welten könnten im Gespräch mit Liszt erschlossen werden, in wieviel unerforschte Winkel würden wir gemeinsam mit ihm hineinleuchten, denn Liszt ist von Natur kühn, und es fehlt ihm gewiß nicht an Verwegenheit. Und angesichts der Fühlung, die sich jetzt von selbst zwischen uns ergeben hat, würde er wahrscheinlich gern bereit sein, mit uns einen Ausflug in manche neue Lande zu unternehmen.

[1] Staatliche Anstellung.

Werden Sie Liszt sehen, Generalissimus? Wenn schon in Petrográd, auf dem Boden verwester, menschlicher Kadaver, bisweilen ein gelungener Gedanke aufblitzt, wenn etwas im Inneren ins Kochen gerät und so die schlaftrunkene russische Schaffenskraft einmal erwacht, — wie muß es da erst in Europa zugehen? Die russische Schaffenskraft gleicht einem eingeschüchterten Spatz, dem davor bangt, sich frei zu äußern; gelingt ihm aber einmal ein Höhenflug bis in die Wolken, dann setzt er sich dort fest, um zu schlummern; stürmt er von dort wieder kopfüber »zu Tal«, so gerät er sicherlich in eine Krämerbude und wühlt in winzigen Interessen herum, die niemanden was angehen; denn er, der ewig Schlaftrunkene, vermag nie von seinem Schicksalszwang, »ganz wie Euer Gnaden befehlen«, frei zu kommen.

Das mystische Gemälde »Totentanz«, in Form von Variationen über das kirchliche Thema des »dies irae«, konnte nur dem Gehirn des kühnen Europäers Liszt entspringen (Sseróff hat das nie begriffen), und dieser kühne Europäer hat gerade mit seinem »Totentanz« den Beweis für die künstlerische Verwandtschaft zwischen Klavier und Orchester erbracht . . .

Das riesenhafte »Tedeum«, das sich zu der ungeheuren, zweiten Messe von Beethoven verhält wie die römische Peterskirche zu unserer Isaakskathedrale,[1] konnte nur im Hirn des kühnen Europäers Berlioz entstehen. Mit diesem Koloß läßt sich, der Größe nach, nur die Introduktion zum »Rusłán« vergleichen — der Schöpfung des europäisierten (pfui, welches Wort!) Glínka. Et nous autres? . . . Wir brauchen Europa, aber nicht um dort Vergnügungsreisen zu unternehmen, sondern um es kennenzulernen; nicht um uns an eisbedeckten Schweizer Wasserfällen oder an der Aussicht von der Brühlschen Terrasse zu ergötzen; nicht, um festzustellen, wo besser gespeist wird, in Paris oder Wien — nein, nicht das brauchen wir. Das werden auch Gutsbesitzer, die sich noch nicht ruinierten, und Börsenleute mit geschwellten Beuteln zu besorgen wissen. Unglücklicherweise kam mir durch unsere reisenden Musici auch nicht gerade viel »mehr« über Europa zu Ohren.

[1] Größte und schönste Kirche Petersburgs.

Da zeigt sich wieder so recht die ewige Schlaftrunkenheit unseres russischen Reiches! In der Gelehrtenwelt, wo die Gehirne unwillkürlich schneller arbeiten, stehen die tätigen Kräfte fast aller Länder untereinander in dauernder Verbindung. Ich weiß nicht, wie es mit den anderen Künsten bestellt ist, aber in unserem musikalischen Metier sind unsere Europa bereisenden Musiker sich solch einer Aufgabe noch nicht bewußt geworden ... Wenn unsere beständigen Beziehungen zu Europas Vorhallen uns allen schon so manchen Nutzen gebracht haben, so hätte uns die Verbindung mit Europa selbst sicherlich noch weiter vorwärts getrieben.

Mussorjánin.

## AN FRAU PAULINE STEPÁNOWNA STÁSSOWA[1]

*Über die Einleitung zu »Chowánschtschina«*

Petrográd, den 23. Juli 1873.

Liebste, teure Herrin! ... Die Einleitung zu »Chowánschtschina« (der Tagesanbruch in Moskau, die Frühmesse mit den erwachenden Hähnen, die Ablösung der Wachtposten) und die ersten Anfänge der Handlung sind schon fertig, aber noch nicht zu Papier gebracht, weil ich eine Aktensache[2] von 2000 Seiten durchzuarbeiten hatte, und jetzt steht mir eine solche von ganzen 4000 Seiten bevor: stirnrunzelnd und grimmig arbeite ich unentwegt an der Oper ... Ich aber lebe nun ganz in der »Chowánschtschina«, wie ich im »Borís« gelebt habe. Und bin derselbe Mussorjánin geblieben, wurde nur strenger gegen mich selbst, nach dem durch Sie beflügelten Erfolg und nach meinem ungestümen Wunsch, mich an die Volksszenen zu machen (Zar Peter und die Regentin Ssófja aber bleiben hinter der Szene, das ist schon entschieden; so ist es besser). Aber das Volksdrama will ich schaffen, oh, wie sehr möchte ich das! ...

Ihre kleine Hand, teure und liebste Herrin, und auf Wiedersehen.

Modést Mussórgskij.

[1] Gattin Dmítrij Stássoffs. [2] Kanzleiarbeit im Forstdepartement.

## AN FRAU PAULINE STEPÁNOWNA STÁSSOWA

*Tod des Architekten Hartmann*

Petrográd, den 26. Juli 1873.

Teure und liebste Herrin! Der gestrige Besuch im Hause Melíchoffs verursachte keinen geringen Trubel in meinem vielleicht musikalischen, aber ganz gewiß zügellosen Hirn; meine Epistel an Sie wird in Wien liegen bleiben und Sie nicht erreichen, ungeachtet des in ihr entfachten Volldampfes in bezug auf »Chowánschtschina«, deren Ausgestaltung nur so kocht, und wie! Dieser Kummer aber verwandelte sich in Freude, als ich erfuhr, daß der Generalissimus [Stássoff] nicht nach Wien fährt ... Doch schlug diese Freude plötzlich in ihr Gegenteil um, als ich erfuhr, daß unser lieber Viktor Hartmann[1] in Moskau an einem Herzübel gestorben ist.

Welch ein Kummer! O vielgeprüfte, russische Kunst! Bei Hartmanns letztem Besuch in Petrográd gingen wir nach dem Musizieren zusammen die Furstadtstraße entlang. An irgendeiner Seitenstraße blieb er plötzlich stehen, erblaßte, lehnte sich an die Wand eines Hauses und rang nach Luft. Damals maß ich diesem Vorfall keine große Bedeutung bei und fragte ihn nur, ob ihm das oft passiere. »Oft«, sagte er. Ich machte ihm irgendeinen Unsinn vor, um seine Gedanken von dem Vorfall abzulenken, und wir gingen weiter, zuerst im Schneckentempo, aber dann wie gewöhnlich. Da ich mich selbst zeit meines Lebens mit Kurzatmigkeit und Herzklopfen (dem abgeschmackten palpitatio cordis) geplagt habe, so meinte ich, daß dieses meist das Los nervöser Naturen wäre; täuschte mich aber bitter, wie es sich nun herausgestellt hat. Und das gerade in Hartmanns bester Zeit, als sein Talent nur so überschäumte! ... Dieser talentlose Tor — der Tod, mäht alles nieder, ohne auch nur zu fragen, ob sein verdammter Besuch auch erwünscht sei. Wüchsen doch wenigstens die Talente wie die Pilze! So aber besteht die Mehrzahl der »geaichten« Talente aus grünen Laffen und tiefsinnigen Dummköpfen, die nichts als vielbändige und vielgestaltige Kadaver

[1] Das 1874 komponierte Klavierwerk: »Bilder einer Ausstellung« ist dem Andenken Hartmanns gewidmet.

zur Welt bringen; sozusagen: keine Haut, keine Schnauze, von Sinn und Verstand ganz zu schweigen ...

Schöne Töne sind immer schön, und einen Kleinrussen entzückt eine Portion Galúschki [kleinrussisches Nationalgericht] so sehr, daß er die Galúschki vertilgt, wobei er in Butter und Tränen zerfließt und Galúschki und schöne Töne gleichermaßen verschlingt. Auf Wesentlicheres kommt es an. Die Kunst soll nicht nur die Schönheit allein verkörpern; ein Gebäude ist nur dann schön, wenn es abgesehen von der schönen Fassade, dauerhaft und vernünftig erbaut wurde, wenn man den Zweck des Gebäudes und den Verstand des Künstlers spürt. Das war bei dem früh verstorbenen Hartmann der Fall. Arme, graue, russische Kunst! ...

Mussorjánin.

## AN FRAU NADJÉSHDA WASSÍLJEWNA STÁSSOWA[1] NACH WIESBADEN

*Mussórgskijs strenge Selbstkritik*[2]

Petrográd, den 2. August 1873.

... Ich aber, zügelloser Geselle, sehe nichts als Akten, in solchem Maße rackere ich mich ab zur Wahrung staatlicher Interessen. Im übrigen arbeite ich an unserer neuen Oper »Chowánschtschina«; ich arbeite mit Volldampf, obwohl es für die Niederschrift noch zu früh ist. Es ist rein zum totlachen, wie streng ich nach und nach gegen mich werde, und je strenger, — um so zügelloser werde ich. Wie die Leute es nur anstellen, so schnell zu arbeiten, weiß ich nicht; ich aber verstehe es nicht und trachte somit wahrscheinlich, selbst Sysiphus zu übertrumpfen. Für kürzere Sachen ist jetzt keine Stimmung da; die Komposition kleinerer Stücke bedeutet übrigens eine Erholung beim Konzipieren umfangreicher Schöpfungen. Für mich aber bedeutet das Entwerfen großer Kompositionen eine Erholung, wenn

[1] Gattin Wladímir Stássoffs. [2] Mussórgskij ist wiederholt Mangel an Selbstkritik vorgeworfen worden. Dieser und der nächste Brief, ebenso die Aufzeichnungen von Frau Komárowa, der Tochter Dmítrij Stássoffs, widerlegen solche Behauptungen aufs schlagendste.

ich, fern vom Kanzleibetrieb, in meine eigene Sphäre gerate: so vollzieht sich bei mir alles wahrhaft zügellos, kopfunter — kopfüber.

Streng gegen sich selbst und dennoch der zügellose

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF NACH WIESBADEN

*Über Einzelheiten der Gestaltung des ersten und letzten Aktes von »Chowánschtschina«*

Petrográd, den 2. August 1873.

. . . Die Arbeit an unserer Oper [»Chowánschtschina«] dampft nur so, doch wurde noch manches auf den Kopf gestellt. Sie erinnern sich gewiß, daß ich es auf den ersten Akt abgesehen hatte, aber es gab ein Hindernis zu überwinden in bezug auf den Pfahl mit der Tafel. Aus dem Ablesen der Aufschriften will ich dann eine interessante Volksszene entwickeln. Wegen etwaiger Bedenken will ich mit der Zensur noch ein Wörtchen reden. Fürs erste drei Neuigkeiten:

1. Die Beschwörung des »Windes« durch die Sektiererin wird von einem Hallelujagesang der Sektierer[1] abgelöst, die in weißen Sterbegewändern mit brennenden grünen Kerzen heraustreten; mitten im Chorgesang läßt Márfa plötzlich den durchdringenden Schrei: »Der Tod naht,« erschallen und folgt der Brüderschaft, um »sich in ein weißes Gewand zu hüllen und eine Leuchte zu ergreifen«. Unterdessen erscheint Andreí Chowánskij unter dem Fenster der Zelle, wo die Deutsche verborgen ist, und singt ihr ein Liebeslied. Als Márfa das hört, tritt sie im Sterbegewand und mit einer Fackel aus der Klause, schleicht sich an Chowánskij heran; aber dieser Tor ist wie vor den Kopf gestoßen und bemerkt garnicht, was in der Klause vorbereitet wird. Auf das Liebesmotiv der Beschwörung flüstert die Sektiererin Márfa ihm zu: »Deine Todesstunde hat geschlagen, mein Geliebter, umarme mich zum letztenmal; ich bin dir treu bis in den Tod; mit dir zu sterben, bedeutet süßes Entschlummern. Halleluja!« Sie umschreitet ihn und verneigt sich tief. Allen, ohne Ausnahme,

[1] Schlußszene in »Chowánschtschina« vor der Selbstverbrennung der Sektierer.

gefällt dieser Todesgesang einer Liebenden, und sogar mir selbst gefällt er . . .

2. Das Vorspiel zum letzten Akt in der Einsiedelei: Waldesrauschen in der Mondnacht, bald anschwellend, bald ersterbend, wie die Meeresbrandung; auf dieser musikalischen Untermalung soll Dossifeí [der Sektiererführer] seine Beichte beginnen (wohlverstanden: nur »beginnen«), denn die Beichte soll auch in bezug auf die Erfindung sehr abwechslungsreich werden — etwas Außergewöhnliches, wie ich annehme; daran arbeitet gerade mein Hirn.

3. Wissen Sie, wen ich gern veranlassen möchte, die Denunziation dem Schreiber[1] zu diktieren? Schaklowíty — denn er hat mehr als die anderen gegen Chowánskij intrigiert . . . Für ihn habe ich auch schon ein gutes Thema, und Teile des Textes sind im Entstehen begriffen . . .

Man schickt mir noch immer die Korrekturen des »Borís«[2] zu. Die Einleitung zu »Chowánschtschina« ist fast fertig, die Morgendämmerung bei Sonnenaufgang gelang mir gut, und ich bin mit der Komposition jetzt bis zu der Stelle gelangt, wo Schaklowíty dem Schreiber die Denunziation diktiert; der Text dazu ist natürlich fertig. Die Ausarbeitung aber bedeutet ein tüchtiges Stück Arbeit: von sechs Anläufen gelingt vielleicht einer; es geht nicht anders, eine innere Stimme spornt mich zu solch strenger Selbstkritik an. Bisweilen läßt man sich hinreißen, doch halt! der Koch im Inneren sagt, daß die Suppe erst zu kochen beginne und es noch zu früh wäre, sie zu verabfolgen — sie könnte zu dünn geraten, sie bedürfe vielleicht noch irgendwelcher Zutaten an Gewürz und Gemüse; nun, ich vertraue diesem Koch mehr als mir selber: ich warte ab. Wenn dann aber schließlich die Suppe auf den Tisch gelangt — dann verspeise ich sie mit Haut und Haaren. Das war es, was ich Ihnen zu sagen hatte, mein Teurer. Was aber in meinem Hirn herumbrodelt, mag brodeln, bis es gar ist. Wenn wir uns nur schneller wiedersehen könnten. Schonen Sie sich für uns alle,[3] um Christi Willen, sonst »versiegt« Mussorjánin — das ist wirklich wahr.

Der nämliche Mussorjánin.

[1] Zu Beginn des ersten Aktes. [2] Der Klavierauszug des »Borís« erschien 1875. [3] Stássoff ist im Ausland.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF NACH WIESBADEN

*Schmerzlicher Verzicht Mussórgskijs auf eine Zusammenkunft mit Liszt – Bedeutsame Aufklärungen über den zweiten Akt von »Chowánschtschina«*

Petrográd, den 6. August 1873.

Hören Sie, teurer Generalissimus, welche Antwort[1] ein russischer Musiker Ihnen erteilen muß. Auf die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, auf das pulsierende Leben muß er verzichten, um seine Zeit mit dummem Zeug zu vertrödeln. Entsetzlich, aber wahr! Ihr glühender Ruf hätte mich fast dazu gebracht, meiner Beamtenuniform den Abschied zu geben; aber die Sache verhält sich so, daß es mir an Mut gebricht, meinen Freund und Chef, der augenkrank ist, im Stich zu lassen — das wäre unmenschlich und häßlich. Da er mir immerzu geholfen hat, so muß auch ich ihm helfen — andernfalls handelte ich gemein.

Was aber hätte eine Zusammenkunft mit Liszt für mich bedeutet, welch schöne Taten hätten vollbracht werden können! Nein, man muß sich, seinen Kräften und Fähigkeiten gemäß, nach anderen Möglichkeiten eines Broterwerbs umsehen. Man muß sowohl die Wölfe wie die Lämmer retten, wenn's nur möglich wäre. Sie werden Liszt sehen; da würde ich Sie gern darum bitten, mein Lieber, ihm ein Briefchen von mir zu übergeben, doch widersteht mir das wiederum: denn erstens: was soll ich ihm schreiben; zweitens und letztens, habe ich das Recht, so zu handeln? Also heißt es: schweigen und abermals schweigen, als wäre man ein Trappist. Übrigens vertraue ich meinem Stern und bin fest davon überzeugt, daß ich die Männer Europas einmal von Angesicht zu Angesicht sehen werde. Kommt es nicht dazu — werden wir es zu tragen wissen, wie wir alles übrige ertragen. Ihnen, mein Teurer, darf man nicht alles sagen; ich tue es aber doch — zumal »die weite Ferne« uns trennt. Ihre Aufforderung — hochbedeutsam, wie alles, was von Ihnen ausgeht —, gemeinsam mit Ihnen Liszt zu besuchen, Ihr Vorschlag, mir zu diesem Zweck mit Geld beizuspringen — der ganze Plan brach zusammen, und ich sehe keinen Ausweg. Nur einen reichen, lebendigen Eindruck

[1] Der in Deutschland weilende Stássoff hatte Mussórgskij eingeladen, gemeinsam Liszt in Weimar zu besuchen.

hinterläßt Ihre Kombination; so lebendig, daß ich Liszt förmlich vor mir sehe, ihn höre und mit ihm und mit Ihnen zu sprechen glaube. Das ist kein Traum, keine hohle Phrase. Soviel Phantasie und lebendige Einbildungskraft ist noch in mir vorhanden, um die mächtige Gestalt dieses europäischen Künstlers in mir aufleben zu lassen, mein Hirn durch alle seine Taten aufzurütteln und augenblicks vor ihn hinzutreten, ihn von Angesicht zu schauen und ihm zuzuhören. Ohne Sie hätte ich mich vielleicht niemals mit solchem Heißhunger auf Liszt gestürzt, ihn nie so durchdringend betrachtet. Solch eine Betrachtung aber ist ungeheuer wichtig: wie wichtig, das weiß ich, besonders nachdem er mich immerhin etwas kennen gelernt hat (wie Bessels Bruder erzählte), wenn auch nicht völlig bis auf den Grund. Das war es, was ich Ihnen, mein Lieber, sagen wollte. Sie können das eine platonische Angelegenheit nennen, aber wesentlich ist dies, daß das Hirn aufgerüttelt worden ist, was für einen Russen immer von Nutzen ist, denn ein Russe — wer er auch sei — gleicht einem Petersburger Droschkenkutscher, der mit besonderer Vorliebe gerade dann einzuschlummern pflegt, wenn er einen Fahrgast befördert. Und nun haben Sie noch vielmals Dank.

Nach Ihrer Rückkehr aber bitte ich Sie keineswegs, mich nicht daran zu erinnern, daß es mir nicht gelang, Liszt zu besuchen; im Gegenteil, ich bitte Sie, es recht oft zu tun: mitunter zeitigt ein garstiges Gefühl schöne Ergebnisse und der Ekel ist in solchem Falle heilsam: so soll's mich nur weiter vor meiner Dienstuniform grauen.

Dafür erquicke ich mich am frischen Quell der »Chowánschtschina«: die Morgenröte erscheint, die Gegenstände beginnen aus den dunklen Umrissen herauszutreten — wie schön ist das! Infolge von Fehlschlägen zu versauern, ist nicht meine Art. Wie abscheulich und ärgerlich ist das alles, doch kröpele ich mich immerzu weiter und weiter, immer vorwärts — so äußert sich nun mal meine emsige Natur —, stets verlangt sie nach Neuem. Oh, wenn doch endlich ...! Welch neue, in der Kunst noch unbebaute Charaktere ließen sich errichten! Zum Beispiel, Sie kennen doch solche Augenblicke, wo die Übersättigung nach irgend etwas verlangt und sei es Kaviar vom Kleinkrämer; nun also: wir wollen

unsere Sektiererin, die Fürstin Sítzkij, die den »höchsten Sphären«, d. h. den dumpfen Gemächern, dem Weihrauch und den Daunenpfühlen entronnen ist — wir wollen sie, die Liebwerte, nunmehr als Schwester Márfa dem Fürsten Golízyn zuführen, damit sie ihm sein Schicksal weissage. Golízyn war die höchste Hofgesellschaft nur wenig bekannt, er hatte auch keinen Zutritt zur Zarin Natálja, brauchte also das jugendliche Weib Sítzkij von daher nicht zu kennen. Dort aber, in den »höchsten Sphären«, pflegte man bei Süßigkeiten und riesigen Hundertkilometer-Pasteten über die Geschicke Moskowiens scherzend zu verhandeln. Auf diese Weise also waren der Sektiererin Sítzkij-Márfa die Golízynschen Angelegenheiten bekannt, die ihrigen aber Golízyn nur wenig oder garnicht. Und so weissagt sie ihm denn; als sie ihm aber zu verstehen gibt, daß sie seine Zukunft klar durchschaut, da schellt er nach einem Diener und erteilt den Befehl, sie »im Sumpf« zu ertränken, damit niemand was davon erfahre. Doch dazu kommt es nicht: sie entschlüpft — so leicht ist es nicht, mit ihr umzuspringen — und erscheint gerade zum Streit der Fürsten, zum »Terzett«; durch ihr bloßes Erscheinen macht sie Golízyn einen Strich durch die Rechnung und gibt ihm zu verstehen, daß er sich mit gerissenen Verleumdern umgibt; und auf diese Weise kommt es zu einem »Quartett« . . . Diesem ganzen Wirrwarr setzt der Eintritt des Spions Schaklowíty ein Ende, der über das Bekanntwerden der Denunziation und über den Zorn der Regentin Ssófja und des Zaren Peter berichtet. Das Bild schließt beim Fallen des Vorhangs mit einem drohenden Pianissimo-Akkord. Dieses der Entwurf, der ausgearbeitet werden soll.

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF NACH DEUTSCHLAND

*Endgültiges Scheitern der Zusammenkunft mit Liszt — Über den dritten Akt von »Chowánschtschina«*

Petrográd, den 6. September 1873.

Ich sehe ein, daß ich einen freien Augenblick hätte finden sollen, um mich mit Ihnen auszusprechen, mein teurer Generalissimus, und daß ich auf Ihren erneuten, verstärkten Ruf *nach*

*Europa und zu Liszt* sofort hätte antworten sollen. Aber gleichzeitig erkenne ich, daß ich endlich »Chowánschtschina« vornehmen mußte, weil die Zeit dazu reif ist. Niemals habe ich stärker als jetzt empfunden, daß für schöpferisches Arbeiten Ruhe erforderlich, daß nur unter dieser Voraussetzung Sammlung möglich ist, und daß man sich in seine vier Wände zurückziehen und von dort die handelnden Personen des Dramas in ihrer Eigenart betrachten muß. So schloß ich mich denn in meine Klause und beendete die Szene zwischen Márfa und der Mutter Susanna [aus dem 3. Akt], die ich soeben Dmítrij Wassíljewitsch [Stássoff] am Klavier vorgetragen habe . . .

Beim Lesen dieser Zeilen denken Sie sicherlich: O dieser Schelm von Mussorjánin, warum schweigt er sich denn so über Liszt aus?

Unmöglich!

Verfluchen Sie mich nicht, sondern nehmen Sie teil an der eben beendeten Szene, machen Sie mir diese Freude. Beobachten Sie die Gegensätze: Márfa und Susanna. Jene — eine vollblütige, kraftstrotzende und liebende Frau; diese — eine boshafte alte Jungfer, die den Reiz des Lebens darin erblickt, menschliche Liebesirrungen aufzudecken und zu verfolgen. Jene — ein höchst sinnlicher und gleichzeitig leidenschaftlicher Alt; diese — ein dünner, kreischender Sopran . . .

Oh, wie ich erschöpft bin, Generalissimus! . . . Bald, sehr bald werden wir uns wiedersehen; dann soll die Arbeit an unserer »Chowánschtschina« noch schneller ins Kochen geraten. Sie aber fehlen mir so sehr. Über verschiedene Stellen der Oper habe ich szenische Hinweise vermerkt und stimme Ihrer Anregung, daß Dossifeí dem Geschlecht der Fürsten Muischétzkij entstammen solle, von ganzem Herzen zu; lag mir doch daran, die Zeichen jener Zeit zu deuten — wie die vornehmen Geschlechter aus ihrer Sphäre flüchteten und sich dem Volke zugesellten. Ich lese viel im Ssolowjóff [Geschichtswerk] und mache mich mit dieser Epoche bekannt, so wie ich mich während der Arbeit am »Borís« mit jenen bewegten Zeitläuften vertraut machte, für die solche Typen, wie die »Landstreicher«[1] bezeichnend sind. Kurzum: die

[1] Gemeint sind die beiden Trunkenbolde aus dem »Borís«.

Geschichte ist die Gefährtin meiner Nächte —, daran labe und berausche ich mich, ungeachtet meines aufreibenden und ermüdend eintönigen Beamtendienstes. Ich will um Urlaub einkommen und ihn für schöne Zwecke ausnutzen, nicht aber, um Forstbeamten[1] vor Gericht zu zerren, was meinem Innersten, je älter ich werde, immer mehr widerstrebt. Nun auf Wiedersehen, mein teurer Generalissimus, Sie sollen mich weder verfluchen, noch bemitleiden.

Ihr Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Zweite Bearbeitung des Chores »Sennaherib«*

Den 2. Januar 1874.

Sie haben es gewünscht, teurer Generalissimus, und ich habe die Zeit dazu gefunden: So umarme ich Sie denn herzlich und beglückwünsche Sie. Die zweite Bearbeitung von »Sennaherib«[2] gehört Ihnen von Rechts wegen — nehmen Sie sie hin. Nicht bei Beethoven, der vier Leonoren-Ouvertüren geschrieben hat, suche ich nach Rechtfertigung für meine Widmung. Ich mag mich nicht einmal mit dem Beispiel berühmter Männer rechtfertigen. Ich stehe selber für mich ein; ich bin nun einmal, wie ich bin, und dies ist meine ganze Rechtfertigung, vor mir selbst und vor Ihnen: Sie wissen, daß unser teurer Míljij Balákireff an der ersten Fassung meines »Sennaherib« sein Vergnügen fand und sogar Gáschenka Lomákin[3] zu seiner Ansicht bekehrte, als »Sennaherib« 1867 im Adelssaal zur Aufführung gelangte. Diese erste Fassung wurde Balákireff gewidmet: aber vergessen wir das Vergangene. Sie, mein Prächtiger, haben mich unermüdlich auf die Mängel des Mittelsatzes in meinem Chor aufmerksam gemacht: in Ihrer Gegenwart habe ich ihn komponiert, tausendmal haben wir gemeinsam den Beifall der verschiedensten Zuhörerkreise eingeheimst; aber das Allerwichtigste — in dieser zweiten Fassung errang »Sennaherib« sehr bald Ihre Liebe. Das gereicht mir zu

[1] Anspielung auf den Dienst im Forstdepartement. [2] Wurde 1873 mit einem neuen Mittelsatz versehen. [3] Begründete mit Balákireff die »musikalische Freischule«.

Ruhm und Ehre, und das ist meine Rechtfertigung. So widme ich Ihnen den »Sennaherib« und bin stolz auf diese Widmung.

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Vier Tage nach der Uraufführung des »Boris Godunóff«*

Petrográd, den 28. Januar 1874.

Teurer Generalissimus, ich flehe Sie an: bringen Sie die Geschichte mit dem Lorbeerkranz[1] nicht in die Presse. Es könnte sonst geschehen, was Sie am allerwenigsten wünschen: daß »Boris« vom Spielplan abgesetzt wird. Ich flehe Sie an, kraft Ihrer Liebe zu mir.

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Über Cuis häßlichen Artikel anläßlich der Uraufführung des »Boris«*

Petrográd, den 6. Februar 1874.

Mein teurer Generalissimus, teuer trotz allem und jedem! Ich war wütend, wie nur eine liebende Frau wütend sein kann; ich raste und tobte . . . jetzt bin ich nur noch bekümmert und unwillig, unwillig und bekümmert. Welch garstiger Artikel von Cui![2] Ich beginne vom Ende: kein wohlerzogener Mensch darf sich Frauen gegenüber so benehmen, wie Cui das mit seinem geschraubten Scharfsinn getan hat. Aber Schimpf und Schande demjenigen, der sich in der Presse, also öffentlich, über Frauen lustig macht, denen — wie ich hörte — nur zustimmende Sympathie für ihre kühne und entschlossene Handlungsweise zuteil wurde (was mich persönlich anbetrifft, so lege ich mir Schweigen auf, werde aber eine solche schöne Tat nie vergessen).

Im Zorn gegen Sie,[3] mein Teurer, wegen Ihrer Mißachtung meiner flehentlichen Bitte, war ich schroff — zum Teufel mit den Höflichkeiten! Ich war häßlich zu Ihnen im Theater, meine Wut brachte mich fast von Sinnen. Stolz wage ich zu bekennen, daß ich weder zu Mittag bei Dmítrij [Stássoff], noch sogar

[1] Vgl. S. 94. [2] Vgl. S. 93. [3] Mussórgskij scheint in diesen aufregenden Tagen einen Zusammenstoß mit Stássoff gehabt zu haben.

im Theater mich Ihnen gegenüber kleinlich, oder Ihrer Liebe unwürdig gezeigt habe. Ich wiederhole: was auch immer geschehen sein mag, ich kann mich nicht von Ihnen trennen, ich liebe Sie leidenschaftlich und in Ihrem erbleichten Gesicht erspähte ich dieselbe Kraft der Liebe zu mir. Ich bedaure unseren Zusammenstoß keineswegs, er hat mich gestärkt und ermutigt — es ist gut und bedeutsam, wenn Menschen zuweilen so aneinander geraten, ich habe Ihnen nichts vorenthalten und stehe vor Ihnen so wie ich bin.

So mußte denn offenbar der »Borís« erscheinen, um die Menschen in ihrer ganzen Erbärmlichkeit zu entlarven und um sich selbst kennenzulernen. Wie gehässig ist der Ton von Cuis Artikel! Welche kindische Glosse wegen der Weiber! Und dieser dünkelhafte Ausfall gegen die Selbstzufriedenheit des Komponisten! Hirnlosen Tölpeln dieser Art muß Bescheidenheit und jedes Fehlen von Überheblichkeit unverständlich bleiben, Eigenschaften, an denen es mir nie gefehlt hat und fehlen wird, solange mein Hirn noch nicht gänzlich ausgebrannt ist. Hinter diesen törichten Ausfällen und dieser geflissentlichen Lüge sehe ich nichts, als ob Seifendunst sich in der Luft verbreitet und alle Gegenstände verhüllt hätte.

Selbstzufriedenheit!!! Eilfertiges Komponieren! Unreife! . . . Wessen? . . . Wessen? . . . Das möchte ich gern wissen!

Doch hören Sie: Eine liebende Frau ahnt auf Grund verschiedener Anzeichen, was den geliebten Mann bedroht. Sie haben sich oft verschnappt: »Ich befürchte etwas von seiten Cuis aus Anlaß des ‚Borís'.« Ihr liebendes Vorgefühl hat nicht getrogen. Und nach solchen »donnernden« Wetterzeichen Ihrer Liebe sollte ich aufhören, Sie zu lieben? . . .! Vade retro satana! Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Die musikalische Satire »Der Nesselberg«*

Den 20. Juni 1874.

Mein teurer Generalissimus, die Sache mit dem »Krebs & Co.«[1] muß überdacht werden; besonders ergötzlich der Bannfluch

[1] Diese musikalische Satire (»Der Nesselberg«) auf Laroche und andere Widersacher Mussórgskijs wurde leider nicht beendet. Das nicht edierte Fragment wird in der Öffentlichen Bibliothek in Leningrád aufbewahrt.

des Krebses gegen den Landstreicher. Das läßt sich vielleicht ziemlich schnell zusammenbrauen. Welch erstaunlicher Mann sind Sie doch eigentlich — solch ein Aufrüttler! Ja, hätte ich mehr freie Zeit — da könnte man anders arbeiten; ich fühle es selbst, daß es nicht so sein sollte; den »Krebsgang« aber könnte man immerhin darstellen . . .

Mossorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Zur Entstehung von Mussórgskijs »Bilder einer Ausstellung«*

Mittwoch, an irgendeinem Datum im Juni 1874.

Mein teurer Generalissimus! Ich arbeite mit Volldampf an den »Bildern«,[1] wie ich einst am »Borís« mit Volldampf gearbeitet habe; Töne und Gedanken schwirren nur so in der Luft; ich schlucke sie mit Heißhunger und finde kaum Zeit, alles aufs Papier zu kritzeln. Ich schreibe an der vierten Nummer — die Übergänge sind geglückt (dank den »promenades«). Ich möchte das Ganze möglichst bald und treffend zustande bringen. Mein geistiges Abbild zeigt sich in den Zwischenspielen. Bis jetzt halte ich es für gelungen. Ich umarme Sie und begreife, daß Sie mich dazu segnen — also geben Sie mir Ihren Segen!

. . . Die Benennungen sind kurios: »Promenade« (in modo russico); Nr. 1 »Gnomus«, Intermezzo (»Intermezzo« fehlt in der Überschrift); Nr. 2 »Il vecchio castello«, Intermezzo (auch ohne Überschrift); Nr. 3 »Tuilleries« (Streit von Kindern nach dem Spiel); Nr. 4 »Sandomirzco bydlo« (der Ochsenwagen; »Ochsenwagen« ist natürlich nicht darüber geschrieben, dieses nur zwischen uns). Wie herrlich arbeitet es sich!

Mussorjánin.

Dazu kommen noch die »Jüdchen« (nach Hartmanns Bild).

[1] Die Veranlassung zur Komposition dieser »Bilder« gab eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen des kürzlich verstorbenen Architekten Hartmann. Vgl. den Brief vom 26. Juli 1873.

## AN FRAU LJUBÓFF IWÁNOWNA KARMÁLINA

*Erste Erwähnung der komischen Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy«*

Petersburg, den 23. Juli 1874.

Verehrteste gnädige Frau Ljubóff Iwánowna!

Mich rechtfertigen will ich nicht; mich vor Ihnen verstellen, vermag ich nicht. Ich verneige mich reumütig vor Ihnen. Sie sind Künstler [Sängerin] und werden hierfür das innigste Verständnis haben. Aber Ihnen herzlich danken — das kann ich, und mit Ihnen über unsere vielgeliebte Kunst reden — das will ich. Das, was Sie mir im Dezember vorigen Jahres in so kameradschaftlich-künstlerischer Weise gütigst mitteilten, hat mich erfreut und rechtfertigt meine Bestrebungen im »historischen Musikdrama«. Vor allem möchte ich den Sektierergesang[1] erwähnen. Soviel Leid, soviel widerspruchslose Ergebenheit allem Ungemach gegenüber enthält er, daß ich ihn ohne Zaudern unisono an den Schluß von »Chowánschtschina« (in die Selbstverbrennungsszene) setzen will. Diese Art von Koloratur [des ganzen Chores] leuchtet mir vollkommen ein, und der alte Sektierergesang unisono und in Oktaven wird jene alte Zeit wahrheitsgetreu widerspiegeln; gerade der pseudokirchliche Text des Liedes ist da sehr am Platz.

Seien Sie nachsichtig, Ljubóff Iwánowna! Aber aus der Höhe vernehme ich deutlich den Ruf: »Ausreifen lassen«, und »Chowánschtschina« soll daher (wenn das Schicksal es so will) später erscheinen, vorher aber wird die komische Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« [nach Gógols in der Ukraine spielenden Novelle] in Angriff genommen. Das ist zweckmäßig als Ökonomie der schöpferischen Kräfte. Zwei Riesengewichte wie »Borís« und »Chowánschtschina« dicht nebeneinander können einen erdrücken; diese komische Oper aber hätte den wesentlichen Vorteil, daß hier die Charaktere und die Situation mit einer anderen Gegend, mit einem anderen historischen Hintergrund und mit einem anderen Volksstamm verknüpft sind. Das Material der ukrainischen Gesänge ist bei uns so wenig bekannt, daß ahnungslose »Kenner« sie für Nachahmungen (fragt sich: wovon?) halten;

[1] Frau Karmálina sammelte für Mussórgskij Texte und Melodien authentischer Sektierergesänge.

es gibt ihrer eine Überfülle. Kurzum: an Arbeit fehlt es nicht; wenn nur Kraft und Verstand ausreichen! Inzwischen aber schlummert auch »Chowánschtschina« keineswegs. Die schöpferischen Stimmungen sind nicht leicht einzufangen und launenhafter als die kapriziöseste Kokette; man muß sie zu erhaschen suchen, indem man sich ganz und gar ihren unberechenbaren Weisungen fügt . . .

Ihr schuldbewußter Mussórgskij.

## AN FRAU LJUBÓFF KARMÁLINA

*Vorläufiger Verzicht auf die Komposition des »Jahrmarkts« — Unterscheidung zwischen historischer und Genre-Oper*

Petersburg, den 20. April 1875.

. . . Was meine musikalischen Streifzüge betrifft, so habe ich mich jetzt fest in meiner »Chowánschtschina« eingenistet. Wobei schon viele Probleme aufgetaucht sind; doch mancherlei Fragen erscheinen hierbei noch kaum sichtbar, wie die versteckten Blütenknospen im Laub; man wird sich halt damit ernähren müssen, damit der Baum üppiger in die Höhe wachse und den Menschen mehr Obdach gewähre. Wie schwer, aber so muß es sein! Auf die kleinrussische Oper habe ich verzichtet: die Ursache dieses Verzichtes besteht darin, daß es für einen Großrussen unmöglich ist, sich als Kleinrussen aufzuspielen und folglich das kleinrussische Rezitativ zu beherrschen, d. h. alle Schattierungen und Besonderheiten des musikalischen Gepräges der kleinrussischen Sprache zu beherrschen. Ich zog es vor, weniger zu lügen und mich möglichst an die Wahrheit zu halten. Das Rezitativ einer Genre-Oper beansprucht noch strengere Behandlung als das einer historischen, da sich in jener keine bedeutenden historischen Ereignisse abspielen, die wie ein Schutzmantel irgendwelche Nachlässigkeiten und Ungenauigkeiten überdecken könnten; deswegen pflegen Komponisten, die den Rezitativstil ungenügend beherrschen, Genreszenen in historischen Opern aus dem Wege zu gehen. Den Großrussen glaube ich einigermaßen zu kennen, und mir blieb seine schläfrige Schlauheit unter der Maske von Gutmütigkeit nicht verborgen; ebensowenig wie sein Kummer, der ihn tatsächlich bedrückt.

Augenblicklich schaffen wir gemeinsam mit dem Grafen Kutúsoff an »Danse macabre«.[1] Zwei Szenen sind bereits beendet, die dritte ist im Entstehen, und dann kommt die vierte dran! So steht es mit mir, verehrteste Ljubóff Iwánowna! Ich erwarte von Ihnen einige Zeilen. Ihr ergebener Mussórgskij.

## *Freundschaft mit dem Maler Répin*

Ein Kapitel für sich bedeutet Mussórgskijs Brief an den nachher so berühmten russischen Maler Répin. Keine leichte Lektüre! Ein Fangballspiel mit Ideen und Andeutungen. Ein Nebeneinanderstellen der künstlerischen Bestrebungen des Malers mit den eigenen. Eine Parallele mit dem bekannten russischen Dreigespann — der »Troíka« — wird durchgeführt: Répin zieht den Schlitten als »Deichselpferd«, Mussórgskij ist ihm als »Seitenpferd« dabei behilflich. Auch hier wieder der leidenschaftliche Drang, das Volk darzustellen, die Quelle alles »Echten«. Dieser Brief wird angeregt durch Répins Porträt von Wladímir Stássoff, das in einer gelungenen Reproduktion an der Wand über dem Schreibtisch des Briefschreibers hängt und diesen zu immer neuen Gedankenblitzen anfeuert. Jetzt befindet sich Répins Bild in der Tretjakóffschen Gemäldegalerie in Moskau, neben jenem anderen, noch bekannteren, das den todkranken Mussórgskij — sechs Jahre später — in ergreifender Weise darstellt. (Beide Porträts sind in diesem Buch reproduziert.)

Man beachte auch, daß der Komponist diesen Brief und viele andere aus »Petrográd«, nicht aus »Petersburg« datiert. Bekanntlich wurde während des Weltkrieges die gleiche Umtaufe von seiten der russischen Regierung durchgeführt, woraus dann die Bolschewisten schließlich »Leningrád« machten. Von jeher war der deutsche Name »Petersburg« jedem nationalen Russen — und ein solcher war Mussórgskij — ein Dorn im Auge. Als erster wendet Púschkin den Namen »Petrográd« an. Von ihm übernimmt Balákireff diese Schreibweise, die sich wiederum Mussórgskij wiederholt zu eigen macht.

[1] Gemeint ist der Liederzyklus »Lieder und Tänze des Todes«.

## AN DEN MALER RÉPIN

Petrográd, den 13. Juni 1875.

So also steht es, prächtiges Deichselpferd! Das Dreigespann, obgleich nicht ganz einträchtig, strebt immer vorwärts und führt mit sich, was es zu führen gilt. Es führt sogar, ohne daß man die Hand an die Zügel zu legen braucht: es blickt um sich und beobachtet, und nicht nur das. Wenn es sich an die Arbeit macht, gleich hat es schon eine andere im Sinn, durch die es noch weiter vordringen könnte. So also steht es, Deichselpferd. Nun, auch wir verneigen uns ehrerbietig!

Wie haben Sie doch da unsern Herrn und Meister Wolodímir [Stássoff] gemalt. Schon jetzt ist er aus der Leinwand bis mitten ins Zimmer gekrochen; was wird erst geschehen, wenn das Bild einmal gefirnißt ist? Leben, Kraft — führe, Deichselpferd, wir ermüdeten, eh' wir's gedacht. Ich aber, in meiner Eigenschaft als Seitenpferd, ziehe hier und dort mit, damit es keine Blamage gäbe — denn ich fürchte die Peitsche. Sagen Sie mal, Sie Deichselpferd, Iljá Jefímowitsch, ist Europa wirklich besser als die Tartarei, in den Büchern »Russj«, »Rossíja«, »Rußland« benamst? Mir persönlich wird es bei unserer russischen Wirtschaft recht übel, aber nur deshalb, weil ich als Seitenpferd die Peitsche fürchte. Und wie leicht ließe sich's leben, wenn nur . . .? Wohlan denn, in den Staub mit ihnen! Doch weiter.

Ich bin ungeheuer froh, daß Sie nach Europa hinausreisten; aber ich werde mich noch mehr freuen, wenn Sie, nachdem Sie um sich geblickt und alles angeschaut haben, sich an einem entlegenen Ort niederlassen, um sich der Arbeit zu widmen. Führe, Deichselpferd — die Fuhre ist schwer und an Schindmähren ist wahrlich kein Mangel. Mir scheint, daß in einer völlig anderen Natur, als dem allrussischen Morast, Ihr Kolorit noch plastischer und kühner hervortreten müßte, verehrtes Deichselpferd. — Im übrigen aber, wer wird aus einem Künstler klug? Vermag doch niemand sich selbst zu ergründen und das Gesetz, das einem innewohnt. Schweige, Seitenpferd! Sehr verlangt es mich, eine Tat zu vollbringen, aber Mütterchen Rußland drischt drauf los: wen verfolgt man nicht alles — und das ganze Beamtenübel —

wie garstig! Und schöne Sachen braut man da zusammen, vielleicht entsteht gar auf diese Weise, anstatt der alten Bauernkohlsuppe, eine europäische Brühe! Was passiert nicht alles in der allrussischen Küche. Wiederholt zielten die Künstler, darunter auch große, auf eine Krähe, trafen aber eine Kuh; einen Trost gibt es allerdings: auch manche große Geister erwiesen sich als Nieten, doch ist auch dieser Trost wenig tröstlich, da es schon immer Impotente gab und geben wird. Wahr ist auch dies, daß ich nicht müde wurde, immer wieder aufzurütteln; doch über das, was dabei etwa herauskommt, wollen wir einmal später plaudern. Ich wittere auch, nach welcher Richtung man vorstoßen muß, und führe und ziehe am Strang, und ein Lenker ist nicht erforderlich; aber wie, wenn es Hindernisse gäbe: wenn der Strang reißt, was dann? Oder wenn man sich selbst überreißt? Das ist es eben: das Volk will man darstellen: Schlafe ich, so sehe ich es vor mir; esse ich, so denke ich daran; trinke ich, so erscheint es vor meinen Augen; das Volk allein ist unverfälscht, ein Ganzes, groß, und ohne Tünche. Und welch wahrhaft unheimlichen Reichtum bietet die Sprache des Volkes dem Musiker, solange die Eisenbahn noch nicht ganz Rußland umgekrempelt hat. Welch unerschöpfliche Fundgrube (bis auf weiteres wiederum) zur Erfassung alles Echten ist doch das Leben des russischen Volkes! Beackere nur dies Feld — Du wirst Dich schon tüchtig tummeln müssen, wenn Du ein wahrer Künstler bist. Das zeigt z. B. Ihr Bild »Burlaki« [Bootzieher auf der Wolga] — es steht gerade vor mir — der Stier, der Ziegenbock, der Hammel, der Ackergaul und weiß der Schinder, was es dort sonst noch an Hausvieh gibt; die Musiker aber ergötzen sich nur am Wechsel der Harmonien und erblicken ihr Gewerbe in der Handhabung technischer Spitzfindigkeiten, im Wahn, damit Typisches zu schaffen. Wie traurig ist das! Der Maler versteht es längst, Farben zu mischen, und handelt nach freiem Ermessen, falls Gott ihm Verstand verlieh; unser Bruder Musikus aber tüftelt und nimmt Maß, und hat er Maß genommen, fängt er von neuem an, zu tüfteln — kindlich, die reinste Kinderei!

Nun, sollte es mir glücken — dem Himmel sei Dank; wenn nicht — so wird es mich betrüben, das Volk aber wird mir nicht aus dem Sinn kommen. So ist es!

Herzhaft und feurig umarme ich Sie, Deichselpferd Iljá Jefímowitsch.

Mussorjánin.

Wenn Sie mir zwei Zeilen über sich oder worüber Sie wollen (ein Künstler muß frei über sich verfügen) schreiben könnten, wäre ich Ihnen dankbar; wenn auch nur in einem Briefe an unsern Herrn und Meister Wolodímir, der dort in Ihrem Bilde aus der Leinwand hervorkroch.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Scherzhafte Aufforderung zu einem Ausflug aufs Land*

Píter [Petersburg], Freitag, den 13. Juni 1875.

Mein teurer Generalissismus, wir haben uns kurzerhand entschlossen, eine Reise zur wohllöblichen Familie Stássoff in die Gefilde Samanílowkas[1] zu unternehmen, und zwar soll solch löbliches Tun am Sonntag, den 15. Juni, zur Ausführung gelangen. Und die solches ersannen, sind: ich, Löwenzahn, sowie Alexander Gottfried Heinrich Karl Max Franz Otto Hans Friedrich von Meyer und Graf Arssénjij Arkádjewitsch Goleníschtscheff-Kutúsoff. Obbesagte Herrschaften haben beschlossen, Sie, Generalissimus, Ihren geliebten Gewohnheiten zu entreißen und Sie mit vereinten Kräften in einem viersitzigen Landauer zu entführen, welch besagter Laudauer um ein Uhr mittags nach seinem Bestimmungsort absegeln soll. Wir aber wollen uns mit Ihnen um ein Uhr mittags im Wirtshaus, genannt »Klein-Jarosláwez«,[2] versammeln, denn solches hält der obenerwähnte Mann mit den vielen Namen für das geeignetste; aus diesem Wirtshaus geht alsdann das Absegeln im Landauer unverzüglich von statten. Sind Sie einverstanden, so schreiben Sie mir möglichst bald einige Zeilen in die Schpalérnaja-Straße. Vorbedingung für den Ausflug — gut Wetter. Auch wäre es schön, Ihre werte Familie darauf vorzubereiten, um nicht in solchen Heerhaufen unerwartet bei Ihnen einzubrechen. Ich aber kann nicht umhin, Sie, wenn auch nur in Gedanken, zu umarmen. Mussorjánin.

[1] Landhaus Stássoffs in der Umgebung von Petersburg. [2] Stammkneipe Mussórgskijs.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF NACH PARIS

*Deutliche Abkehr von Kórssakoffs und Cuis Bestrebungen — Programmatische Erklärung über die eigenen künstlerischen Ziele*

Petrográd, Wassíljij Óstroff 5. Linie Nr. 10, 7. Aug. 1875.

Statt eines Mottos:

Der erste Akt unserer »Chowánschtschina« ist beendet.

Seien Sie mir, teurer Generalissimus, nun endlich in der Welthauptstadt Paris gegrüßt! Wie es mit »Chowánschtschina« steht, werden Sie nach Ihrer Rückkehr erfahren. Wie es mit mir steht — Ihrem »bescheidenen«[1] Mussorjánin — können Sie aus obiger Adresse ersehen: Die Sache ist einfach so: Arssénjij[2] ist mit unserem Wohnungsschlüssel abgereist, und ich befinde mich daher notgedrungen bei meinem liebenswerten Freund Naúmoff[3] in Kost und Logis, wo auch der erste Akt von »Chowánschtschina«, ungeachtet meiner dienstlichen Behinderung, zum Abschluß gebracht wurde. Jetzt mache ich mich an den zweiten Akt. Welch schwere Aufgaben Sie mir da gestellt haben! Nun, wer a sagt, muß auch b sagen. Es muß getan werden. Nun gilt's: »Zu neuen Ufern«, da gibt es keine Umkehr; wer sich ins Meer hinauswagt — sei auf seiner Hut! Oh, wie möchte ich Ihnen alles mitteilen, alles, was geschaffen ist; alles, woran ich noch standhaft glaube. Wieviel unbekannte, unerhörte Welten und Leben erschließen sich! Wie verlockend sind sie alle, wie hinreißend, wenn man sie ganz begreifen und beherrschen will! Wie schwer, das zu erreichen, nur mit Furcht wagt man sich heran; tut man es aber — woher nur die Frechheit — wie wohl wird einem da zu Mut!...

Neulich begegnete ich dem Römer (Rímskij auf russisch = Römer). Gleichzeitig sprangen wir beide von unseren Droschken und umarmten uns. Was erfahre ich: er hat 16 Fugen geschrieben, eine komplizierter wie die andere, und sonst nichts . . .

Caesar [Cui] (immer wieder komme ich auf Rom zu sprechen) soll den dritten Akt von »Angelo« beendet haben. Ich war nicht bei ihm — kam nicht dazu, fürchtete mich vor ihm, d. h. vor

[1] Anspielung auf seinen Vornamen Modest. [2] Goleníschtscheff-Kutúsoff, mit dem Mussórgskij die zwei letzten Jahre zusammengewohnt hatte. [3] Bald zog Mussórgskij ganz zu Naúmoff.

seinem dritten Akt. Auch den Römer wollte ich über Caesar nicht ausfragen (wieder ist von Rom die Rede). Wann werden die Leute endlich einmal, statt Fugen und konventionelle Dreiakter zu komponieren, einen Blick in gescheite Bücher tun und so Zwiesprache mit gescheiten Menschen halten, oder ist es dazu schon zu spät? Nicht das verlangt der heutige Mensch von der Kunst, nicht darin erschöpft sich die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich äußert; die Wahrheit, wie bitter sie sei; die kühne aufrichtige Rede von Mensch zu Mensch — Aug' in Aug' — das ist meine Art, das ist es, was ich will, und dieses Ziel zu verfehlen, täte mir weh. Dazu treibt es mich, und so will ich bleiben ...

Mussorjánin.

## *Die Asyljahre bei Naúmoff*

### *Etwa vom Ende 1875 bis 1877*

### AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Die Künstler, die »hinter dem Schlagbaum stecken blieben« — Zerfall des »Mächtigen Häufleins«*

Petersburg, den 19. Oktober 1875.

Mein teurer Generalissimus! Sie können nicht daran zweifeln, daß Ihr energischer, in die Weite gerichteter Blick über meinem Arbeitstisch ruht[1] und mich zu allen möglichen guten Taten anspornt. Vielen Dank, mein Teurer! Oft sehe ich Sie an: ganz Sammlung schauen Sie in die Weite und scheinen etwas zu wittern; Kraft und Wissen um die Wahrheit spricht aus jeder Falte Ihres Gesichtes — bravo, Iljá Répin! Dank sei Ihnen! Dieses schöne, lebendige »Vorausschauen«, »Vorauswittern«, das spornt mich an.

Denke ich an gewisse Künstler, die hinter dem Schlagbaum stecken bleiben, so überkommt mich Betrübnis wie ein feuchtkalter Nachtspuk. Das ganze Streben solcher Künstler ist

[1] Anspielung auf die über Mussórgskijs Arbeitstisch hängende Photographie Stássoffs, nach dem Gemälde Répins.

darauf gerichtet, Tropfen um Tropfen rieseln zu lassen, und jeder dieser Tropfen ist mit Liebe abgemessen und abgewogen; ihnen macht's Spaß, unsereinem aber verursacht es Trübsal und Langeweile; brecht euch Bahn, Verehrteste, so wie lebendige Menschen sich Bahn brechen; zeigt, ob ihr Krallen oder Samtpfötchen habt; ob ihr Raubtiere oder fischblütige Amphibien seid. Wo denkt ihr hin! — und der Schlagbaum? Ohne Sinn und Verstand, ohne Willen haben diese Künstler sich selbst in die Fesseln der Tradition verstrickt, sie bestätigen so das Gesetz der Trägheit und bilden sich ein, daß sie Taten vollbringen. Dieses alles wäre nichts weiter als unerquicklich und bis zu einem gewissen Grade antipathisch, wenn diese Künstler nicht einst nach einem anderen Banner gegriffen hätten, um es stolz vor der Menschengemeinschaft aufzupflanzen. Denn solange Balákireffs eiserne Faust sie[1] noch zusammenhielt, da atmeten sie mit seinen mächtigen Lungen (doch nicht aus seiner vollen Heldenbrust) und stellten sich Aufgaben, die schon bedeutende Männer bewegt hatten. Nun aber hat Balákireffs eiserne Faust sich gelockert — und da fühlten sie sich sogleich schlaff und ruhebedürftig; wo aber diese Ruhe finden? In der Tradition, versteht sich: »Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen.« So hat man das ruhmreiche Kampfpanier verschwinden lassen, es sorgfältig versteckt und mit sieben Schlössern hinter sieben Türen verschlossen. Nun fingen sie an sich auszuruhen und haben sich tüchtig ausgeruht. Ohne Banner, ohne Wünsche; ohne in die Ferne zu schauen und ohne es überhaupt zu versuchen, basteln sie emsig an Dingen, die längst getan sind, wonach niemand verlangt. Und ab und zu spenden ihnen die Unken mit verzücktem Gequake aus ihrem traditionellen Pfuhl plätschernden Beifall. Wie sollte es auch anders sein? Das »Mächtige Häuflein« ist zu einer Schar hirnloser Verräter entartet; ihre »Geißel« wurde zur Kinderpeitsche. Sie haben nicht Teil am Kern des Lebens, sie sind ohne Belang für das heutige Schaffen, und ich glaube, man wird diese Künstler vergebens im »himmlischen Imperium« suchen.

[1] Gemeint sind Cui und Kórssakoff.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Heftiger Ausfall gegen Kórssakoffs konservative Neigungen*

Den 20. Oktober 1875.

... Mit der Niederschrift des Streites der russischen Fürsten [»Chowánschtschina«, 2. Akt] habe ich begonnen — oh, wie schwierig ist das! Aber je schwieriger, um so verlockender — so ist nun meine Art.

Eben las ich eine Konzertanzeige der »Musikgesellschaft«, die mit einigen schmackhaften Dingen aufwarten will: »Antár«.[1] »Divina Comedia« [Dante-Sinfonie von Liszt]. Aus Schumanns »Faust« (3. Teil), d. h. der chorus mysticus. Zwei Stücke von Sadyk-Pascha (Tschaikówskij), aber dann das Klavierkonzert und die 3. Sinfonie von Schumann. Aus den »Trojanern« des großen »Hektor« [Berlioz] — sehr verlockend, nicht? Endlich irgend etwas von Saint-Saëns.

»Antár!« Sollte die Erinnerung an Gewesenes wirklich nicht imstande sein, ihn aus seinem Murmeltierschlaf aufzurütteln?! Wenn auch nur ein lebendiger Gedanke seine Gehirnschale (Sie wissen, wen ich meine) streifen und ihn bis ins Mark erschüttern würde! Reue — ist eine große Sache. Nur besteht das Unglück darin, daß Talmudisten für Reue unzugänglich sind und gar zu fest am toten Buchstaben des Gesetzes kleben — allzu seelenlose Sklaven. So aber könnte der Bewußte vielleicht infolge gewissenloser Ohrenbläsereien einen Anfall von Reue über Verletzung der musikalischen Disziplin im »Antár« empfinden und einen noch entschiedeneren Rückzug antreten. Wenn man einem Menschen, der stark im Geiste ist und sich auf abschüssiger Bahn befindet, vor Augen führt, wer er ist und wer er war, so gerät er in einen wahren Fieberzustand; wegen der Zeit, die er sich selbst gestohlen, ist er bereit, Zetermordio zu schreien. Hundertmal schlimmer muß ein solches Erwachen für einen Künstler sein, der im Dämmerschlafe lag. Die Popanze aber fragen nur danach, was die Fürstin Soundso dazu sagen werde. Was aber geht euch die Fürstin Soundso an? Nicht durch sie lebt

[1] Frühwerk von Kórssakoff, das Mussórgskij im Gegensatz zu den späteren Kompositionen Kórssakoffs schätzte.

die Kunst und wird sie leben; nur herumstreifende Schakale und lichtscheue Hyänen laben sich an Aas, Menschen aber bedürfen frischer Nahrung. Also gewährt sie doch den Menschen, da die Menschen nach frischer Nahrung verlangen. Ihr Leichenschänder! Alles war seinerzeit notwendig, so nur konnte die Kunst wachsen. So soll sie denn weiter wachsen; und wie sehr ihr sie auch zurückhaltet — sie wird wachsen. Warum stellt ihr euch hinten auf den Wagentritt? Vorn auf dem Herrensitz ist es doch bequemer — versucht es doch mal!

Ich fühle mich wieder besser, mein Teurer; folglich auf baldiges, längst erwünschtes Wiedersehen. Ihr mächtiges Antlitz sehe ich stets vor mir. Vielen Dank.

Mussorjánin.

## *Saint-Saëns und Verdi*

Von heftigen Naturen in der Art Mussórgskijs wird man nicht immer Objektivität des Urteils erwarten dürfen. Er schätzt die großen deutschen Meister Beethoven, Schubert, Weber und Schumann in hohem und höchstem Grade und kommt doch — zum Teil aus Unkenntnis — zu manch schiefem Gesichtspunkt über das deutsche Lied. Im folgenden Brief entlädt sich geradezu ein Haß gegen Saint-Saëns, wobei Mussórgskij die epigonenhafte und salzlose Musik dieses weit überschätzten Franzosen mit treffsicherem Instinkt verspottet. Und dann ein Fehlurteil über den Verdi der »Aïda«, das nur aus jener Zeit zu verstehen ist. Wo ein fast pathologischer Kultus italienischer Musik und italienischen Belkantos die maßgebenden Kreise Petersburgs zu einer unrühmlichen Stellung gegenüber der russischen Musik veranlaßte. Über die Ablehnung der Oper des gänzlich belanglosen Famínzyn, auf den Mussórgskij seine beißende Satire »Der Klassiker« münzte, ist dagegen weiter kein Wort zu verlieren.

* * *

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Scharfe Ausfälle gegen Saint-Saëns und Verdi*

Den 23. November 1875.

Saint-Saëns, am 15. November.
»Aïda« (Verdi), am 19. November.
»Sardánapal« (von Famínzyn), am 20. November.

Nennt man den Komponisten anstatt seines Werkes, so ist der Autor immerhin etwas wert — wie die alten Ammen der Kunst [Kritiker] zu sagen pflegten. Wir aber wollen höflich sein, und es soll kein Streit über die Anschauungen der alten »Kunstammen« entstehen. Wer Monsieur de Saint-Saëns ist, dürfte bekannt sein, teils aus Zeitungen, teils aus privaten Berichten. Was aber macht Monsieur de Saint-Saëns? Er pflegt die Kammerminiatur, und zwar mit solcher Ausdauer, daß er seine nichtigen, von einem Dichterling angeregten Einfälle in reiches Orchestergewand kleidet und diese Nichtigkeit »Danse macabre« benennt. Ob Monsieur de Saint-Saëns bei seiner Geistesrichtung überhaupt imstande war, solch einen schwer verdaulichen Einfall zu verarbeiten, zeigt die Gegenüberstellung des beklemmenden und erschütternden Dies irae — Danse macabre des Abbé Liszt mit der sentimentalen Miniatur: Violinsolo — Danse macabre von Monsieur de Saint-Saëns. Letzteres selbstverständlich nicht ohne Geist. Aber aus welchem Grunde stürzte sich dieser Mann auf sinfonische Programmusik? Man sagt, daß er eine Oper »Samson« [»Samson und Dalila«] zusammengebraut habe: augenscheinlich Propaganda für Frauenarbeit (coupe de cheveux), die man in Rußland verbieten sollte. Ich glaube nicht an den »Samson« von Monsieur de Saint-Saëns, wie ich nicht an seine spielerischen Neuerungen glaube. Nicht schöne Musik, nicht Worte, nicht Palette und Meißel brauchen wir — nein, der Teufel hole euch allesamt Lügner, Heuchler e tutti quanti; sondern gebt uns lebendige Gedanken, führt lebendige Rede mit den Menschen, worüber ihr auch reden möget. Mit hübschen Klängen allein läßt sich nichts erreichen: einer Dame fällt es nicht schwer, einem lieben Bekannten eine Schachtel mit Konfekt zu überreichen, das ist aber auch alles. Sie aber, Monsieur de Saint-Saëns, der Sie über Orchestertechnik

verfügen, Sie, ein schaffender Knirps, sind so gefräßig, daß Sie sich mit Vergnügen an allen möglichen Dingen erproben, an Trios, Quartetten, Quintetten (usw. in mathematischer Progression). Und das ist der Neuerer, Monsieur de Saint-Saëns! Mit allen Fasern meines Hirns lehne ich ihn ab; mit allen Pulsen meines Herzens stoße ich ihn zurück! Der Utilisator der Miniatur — was geht er uns an!

Das aber ist nicht die Art des maestro senatore Verdi! Der schafft im großen, der legt sich keinen Zwang an — dieser Neuerer. In seine »Aïda« stopfte er alles mögliche von sich und von anderen herein: aus dem »Troubadour«, von Mendelssohn, von Wagner — vielleicht sogar von Amerigo Vespucci. Ein fabelhaftes Schaustück und ein märchenhaftes Unvermögen, zähnefletschendes Afrikanertum (höchstens durch Reminiszenzen!) zu verkörpern.

Die Oper »Sardánapal« von Famínzyn (zweimal habe ich sie gehört) könnte ebensogut »Famínzyn« heißen und von Sardánapal komponiert sein ... Völligste Unzurechnungsfähigkeit! ...

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Tiefgehende Verstimmung über die bevorstehende Heirat des Freundes Kutúsoff — Vorläufiger Abschluß des zweiten Aktes von »Chowánschtschina«*

Petrográd, in der Nacht vom 29. zum 30. Dezember 1875.

Mein guter Generalissimus! Schon kamen Ihnen Bedenken wegen des Mussorjánin. Der zweite Akt unserer »Chowánschtschina« ist beendet — ich schrieb in den Feiertagen buchstäblich die Nächte durch. Er scheint geglückt zu sein, am Sonntag bringe ich ihn mit ...

Nun noch folgendes, mein Teurer: ein junger Mann ist aus freien Stücken und voller Überlegung auf Abwege geraten. Es ist niemand anders als Graf Arssénjij Goleníschtscheff-Kutúsoff, und nun hören Sie, wie das geschah: es ist ihm eingefallen zu heiraten! Solches unternimmt er durchaus nicht so leichthin, sondern tut es allen Ernstes. Noch einer, der sich ins warme Nest zurückzieht auf Nimmerwiederkehr. Herrgott! Da ist man nun

tagtäglich diesem bureaukratischen Stumpfsinn [Staatsdienst] ausgeliefert, bemüht man sich, auf jede nur erdenkliche Weise Gedanken einzufangen (und ist froh, wenn's glückt!); während Menschen, die diesem bureaukratischen Stumpfsinn niemals ausgeliefert waren, so ohne weiteres darauflos heiraten, ohne jemals den Lebenskampf gehörig ausgekostet zu haben. Ich habe Arssénjij ganz einfach durchgeschimpft und ihm grob zugesetzt. Komme, was kommen mag, aber Lügen ist nicht meine Sache. Er lud mich zu seiner Braut ein (ich kenne sie), aber ich werde nicht hinfahren; sonst müßte ich lügen. Ich bin gegen das, was er tut — und so werde ich nicht hinfahren, dabei bleibt's. Er sagt, daß er sie liebt — ich aber fahre nicht hin. Ich will nicht. Solche Dinge nötigen mich noch mehr zur Arbeit. Allein bleibe ich — und werde allein bleiben. Auch sterben werde ich allein müssen; nicht alle werden gemeinsam mit mir hinübergehen. Ich zürne dem Arssénjij, Generalissimus. Jetzt geht es an den dritten Akt. Nun hab' ich's leicht.

Stets und trotz allem

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Über die Gärung in der russischen Gesellschaft*

Den 12. Februar 1876.

Teurer Generalissimus, vielen Dank für Ihren wundervollen Brief über den »Streit der Fürsten« in »Chowánschtschina« [2. Akt] . . . Wie sind doch die Ansprüche der Gesellschaft an die zeitgenössischen russischen Künstler in letzter Zeit gestiegen! Ein flammendes Anzeichen der furchtbaren Unzufriedenheit in allen Schichten der Bevölkerung! Und wie unerträglich kurzsichtig sind die Künstler, die sich zögernd in ihre Stubenarbeiten und engstirnigen Träumereien einspinnen. Oh, »Angelo!« [Oper von Cui] — Dixi! Herzlich umarme ich Sie, mein Teurer. Der dritte Akt wird bereits überlegt — von der Umarbeitung des zweiten Aktes[1] bleibt er unberührt.

Ihr Mussorjánin.

[1] Der zweite Akt sollte mit einem Quintett schließen, das Mussórgskij nie geschrieben hat.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER[1]

*Zusammenstoß mit Cui und Kórssakoff – Borodíns vermittelnde Stellung*

Píter, den 28./29. Februar 1876.

Sie haben mich, mein Täubchen Ludmílla Iwánowna, mit Ihren lieben, prächtigen Episteln erquickt. Es ist wirklich so, mein Täubchen! Es müssen sich doch unter all den Menschen wahrhafte Menschen finden, wenn das »falsche Spiel« einen bedrückt und schmerzlich berührt. Fast alles ist auf Täuschung eingestellt in unseren herrlichen Tagen, wo alles Erdenkliche hoch entwickelt ist, nur nicht die Menschlichkeit. Nicht heimtückischer, sondern dreister Verrat aus nächster Nähe an den besten, lebendigen, gewaltigen Intentionen der Kunst vollzog sich in demselben Lager, in dem einstmals neues Leben schäumte, neue Gedankenkräfte sich vereinigten, neue Aufgaben der Kunst beraten und erwogen wurden. Doch: lassen wir Cui und Rímskij-Kórssakoff aus dem Spiel: »Denn Tote kennen keine Scham.« [Zitat aus »Chowánschtschina«.] Alles, was ich hier schreibe, wurde in Ihrem Hause, meine Teure, erlebt und erkannt. »Die Wahrheit verträgt keinen lügenhaften Aufputz.« Eine Lüge gab es weder bei Ihnen, noch bei uns, noch bei jenen — und selbst die Wände logen nicht an jenem ewig denkwürdigen Abend: Alles war Wahrheit, und welch eine Wahrheit! Der Abfall besagter Herren (Cui und Kórssakoff) vom Gebot der Kunst, d.h. — »der Wahrheit gemäß« mit den Menschen zu reden.

Freitag, den 5. März, bin ich bestimmt bei Ihnen, mein Täubchen; mir scheint, daß Borodín uns nicht preisgeben wird: das wäre zu spät und auch zwecklos. Oh, wenn doch Borodín einmal so richtig in Zorn geraten könnte! . . . Ihr Mússinka.

## LETZTER BRIEF AN RÍMSKIJ-KÓRSSAKOFF

*Veröffentlichung russischer Volkslieder*

Den 16. Mai 1876, nachts.

Freund Nikolaí Andréjewitsch, Montag, den 17. Mai, werde ich um 8 Uhr abends zu Ihnen kommen. Wir müssen uns wieder

[1] Bei Frau Schestakówa fanden sich die Mitglieder des nun zerfallenen »Mächtigen Häufleins« noch gelegentlich ein. Mit Ausnahme Balákireffs.

einmal sehen;[1] was für ein Unsinn! Eine große Freude bereitet mir Ihr Unternehmen, daß Sie russischen und anderen Menschen das russische Volkslied[2] bescheren wollen. Ein dankenswertes historisches Verdienst. Es wäre doch immerhin möglich, daß einmal die heimatliche Eigenart verloren ginge. Und wenn man nun bedenkt, daß ein verständiger Russe sich an ein solches heiliges Werk heranmacht, so empfindet man Freude und Erquickung. Vergessen Sie nicht, daß in einem großen Reich die Annäherung der einzelnen Völkerschaften ein Axiom, ihre gegenseitige Ergründung ebenfalls ein Axiom ist. In der zivilisierten Familie der Völker sind Nackte undenkbar — man muß bekleidet sein. Wenn jeder ein Fädchen für diese unentbehrliche Kleidung herbeischafft, so gebührt ihm Dank. Sie aber, Freund, schleppen gleich ein ganzes richtiges Gewand herbei. So ist es. Doch Ihre Zeit ist knapp, und für mich wird es Zeit, schlafen zu gehen. Ich umarme Sie, Freund; der lieben Herrin und den lieben Kinderchen meinen herzlichen Gruß.

Modést.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Stássoffs Vorwürfe wegen Änderungen des »Chowánschtschina«-Planes — Mussórgskij als Konzertbegleiter*

Den 15. Juni 1876, am Tage des heiligen Modestus.

Teurer Generalissimus! Zum erstenmal beliebten Sie, den Mussorjánin zu erschrecken[3] und zwar damit, daß Sie scheinbar in Zorn gerieten. Doch dürfte Mussorjánin kaum die Ursache dieses Zornes gewesen sein; sollte es aber dennoch der Fall sein — so glauben Sie mir, mein Teurer, daß Mussorjánin Ihren Groll mit Liebe aufnehmen und ertragen wird. Schon seit geraumer Zeit plagen den Mussorjánin allerhand Zweifel, mißtrauische Gedanken, Erwägungen und alle diese tutti quanti Gefühle länd-

[1] Die beiden früheren Freunde sahen sich nur noch selten. [2] Kórssakoff bereitete damals die Herausgabe von 100 russischen Volksliedern vor, wobei er auch Volksweisen aus Mussórgskijs Opern aufnahm. [3] Stássoff hatte gewisse Änderungen, die Mussórgskij im Plan von »Chowánschtschina« vornahm, gerügt.

licher Muße. Mussorjánin ist an der Arbeit — er bedarf nichts als Ruhe für seine Arbeit. »Chowánschtschina« ist eine zu gewaltige, zu ungewöhnliche Aufgabe. Sie, Generalissimus — davon bin ich überzeugt — waren von vornherein gewiß, daß Ihre Bemerkungen und Vorschläge nur auf Mussorjáninsche Art aufgenommen werden konnten. Ich habe die Arbeit unterbrochen, fing an zu überlegen, und heute und gestern, seit Wochen und morgen verfolgt mich der eine Gedanke: als Sieger hervorzugehen und den Menschen ein neues Wort der Freundschaft und Liebe zu künden; ein aufrichtiges, das durch die weite russische Ebene erklingt; ein wahres Wort des »bescheidenen«[1] Musikers, aber Kämpfers für den echten Gehalt der Kunst. Und nun folgt Ihr heutiger Brief: wiederum sann ich darüber nach. Ihr Vorschlag schreit förmlich nach guten Taten; man muß bloß die Gedanken schweifen lassen, und schon entsteht ein Programm in bezug auf Márfa. Übrigens haben Sie Dank, daß Sie die Gestalt der Márfa verstanden haben; so wollen wir denn aus dieser Frau eine echte Russin machen. Ihr tragisches Pathos ist sehr am Platz und — warum es verschweigen — für einen Musiker überaus dankbar. Dank sei Ihnen. So oder anders, noch überlege ich, und wenn Sie nur derselbe bleiben (für Sie wäre es geradezu ein Verbrechen, sich zu ändern), so wird unsere Sache noch schneller vorrücken, sie tut es ja schon ohnehin. Das war es, was ich nach langer Trennung Ihnen, mein Teurer, zu sagen hatte.

Ihr jetziger und doch der alte

Mussorjánin.

Hierbei noch folgendes: bis jetzt hat das Schicksal mich behütet. Bei den jetzigen Zuständen im allgemeinen kann man sich noch auf mancherlei gefaßt machen. Da ich in letzter Zeit mich häufig auf dem Clavichord[2] betätigt habe, gelange ich allmählich zu der Überzeugung, daß, wenn es darauf ankommen sollte, ich schon imstande wäre, mir mein tägliches Brot durch dies Geklimper zu verdienen . . .

[1] Anspielung auf den Vornamen Modést. [2] Mussórgskij war damals als ausgezeichneter Konzertbegleiter sehr beliebt.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER

Den 15. Juni 1876.

Teuerste Ludmílla Iwánowna, herzlichsten Dank für Ihre liebe Nachricht. Ich habe mich in dieser Zeit von allem zurückgezogen — das war notwendig, die Natur verlangte es. In meiner Abgeschiedenheit dachte ich viel über »Chowánschtschina« nach und fand vieles darin nicht so, wie es sein sollte. Wenn wir uns wiedersehen, will ich Ihnen alles erklären. Fast niemals bin ich mit mir zufrieden, komme aber jetzt mehr denn je zu der Überzeugung, daß es mein Los ist, möglichst in Einsamkeit und Sammlung der Kunst zu leben. Den Winter und Frühling über hat sich der alte Knabe müde gerackert. Aber das ist gewiß kein Grund, mich von Ihnen, meine Gute, und von anderen guten Leuten abzuschließen. Ganz im Gegenteil — in voller Frische und Rüstigkeit werde ich mich bei Ihnen als Vollstrecker Ihrer guten und immer freundschaftlichen Absichten melden.

Bleiben Sie gesund, mein liebes Täubchen. Ich springe in diesen Tagen bei Ihnen an. Ihr Mússinka.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER

Den 24. Juli 1876.

Meine teure Ludmílla Iwánowna! Am 28. Juli, Mittwoch, werde ich Ihnen und Petróffs[1] zuliebe Ihr Gast sein. Der von Ihnen, mein Täubchen, so verhätschelte grauhaarige Jüngling war die ganze Zeit über von seiner musikalischen Arbeit besessen: für den »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« schrieb ich einen kleinen Frauenchor, und in »Chowánschtschina« klärten sich mir die Einzelheiten der aufregenden Reitergeschichte, die der Schreiber den Strelítzen erzählt [im 3. Akt]. Ist das nicht schön? Gestern aß ich beim Generalissimus zu Mittag und zu Abend; Répin war da, und wir freuten uns beide über das Zusammentreffen. Es war prächtig! Fast hätte ich vergessen: für den »Pastor« in der »Chowánschtschina« [im 2. Akt] ersann ich etwas äußerst Charakteristisches. So ist es! Auf baldigstes Wiedersehen, meine Teure; bleiben Sie gesund, Ihr Mússinka grüßt Sie herzlichst.

[1] Das bekannte Sänger-Ehepaar.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER

*Auf dem Lande — Naturschilderung — Arbeit an »Chowánschtschina«*

Zárskoje Sseló, den 2. August 1876.

Teuerste Ludmílla Iwánowna!

Sie sehen, ich bin umgesiedelt. Das Landhaus[1] ist entzückend, die Bäume klettern in die Fenster hinein und flüstern mir zu. Was? Ich weiß es nicht, aber es muß wohl etwas Schönes sein. Gott gebe, daß mir im Hause dieser guten und friedlichen, wenn auch gelegentlich etwas lauten Freunde das gelingt, was ich so sehr zu erreichen trachte; »jene« Taten, von denen ich beständig träume. Bei gesundem Leib und, so Gott will, bei innerer Ruhe, wird »Chowánschtschina« schon vorwärts schreiten. Die letzte Nacht schlief ich fast garnicht am neuen Ort; am Abend gingen wir mit M. etwa fünf bis sechs Werst weit spazieren und immer in schönster Gegend. Beide waren wir äußerst zufrieden, und beide fanden wir keinen Schlaf: völlige Stille; in der Ferne erklang bald das Horn des Weichenstellers vom Bahndamm her, bald hörte man die kleinen Wachthunde geschäftig bellen; und bald, gleich einem Harfenglissando, hörte man das säuselnde Laub in der Dämmerung plätschern, wie konnte man da einschlafen! Dazu der unsichtbare Mond, der sich durch das Laubwerk hindurch direkt zum Kopfende heranschleicht, so zart und lautlos. Nach dem Lärm des Petersburger Betriebes und der Unrast des hauptstädtischen Arbeitstages findet man nun keine Ruhe; nein, anfangs fragt man sich sogar voller Ärger: warum fehlt hier dieser Lärm, warum und wohin ist die Unrast entschwunden.

Gestern saß ich im Schatten der Bäume auf dem Balkon und erfreute mich an einem lustigen Liedchen des sonntäglich gestimmten Volkes. Das Lied wurde zu Harmonikabegleitung gesungen, die Melodie behielt ich, versäumte es aber, die Spaziergänger nach dem Text des Liedes zu fragen, und nun bedauere ich es. Ich saß gerade auf dem Balkon ganz in Gedanken an »Chowánschtschina«. Nicht ohne Erfolg! Wenn ich nur Urlaub vom Dienst erhielte, dann wollte ich mich schon auf dem Notenpapier tüchtig herumtummeln. Es wäre Zeit! Fast alles ist kom-

[1] Offenbar Naúmoffs Landhaus.

poniert, jetzt heißt es, unentwegt schreiben. Nur die Nötigung zum Dienst kommt mir in die Quer.

Meine liebste Ludmílla Iwánowna, ich wollte mit Ihnen reden, wie mir ums Herz ist — das tat ich denn auch. Bleiben Sie gesund bis zum nächstenmal.... Ihr Mússinka.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Über den zweiten Akt von »Chowánschtschina«*

Zárskoje Sseló, den 16. August 1876.

... Am 2. August schrieb ich Ihnen, daß ich fleißig arbeite; am 6. August, daß die Szene mit dem Pastor [II. Akt] beendet ist und daß man die Gestalt Golízyns im zweiten Akt von »Chowánschtschina« mit getreuer Benutzung der historischen Quellen scharf umreißen müsse ... Sobald ich die Szene im Kabinett von Golízyn bis zum Quintett, d. h. bis zum Finale des Bildes geführt habe, werde ich mich gleich an die Beendigung des dritten Bildes (Strelítzen-Vorstadt) machen, das Quintett[1] aber in Petersburg unter Anleitung von Rímskij-Kórssakoff schreiben, denn die technischen Anforderungen sind heikel: Alt, Tenor und drei Bässe...

Hier ist es herrlich auf dem Lande, die Luft wunderbar, wir machen Spaziergänge von fünf bis sechs Werst; aber die Nerven plagen einen mitunter. Damit muß man sich wohl oder übel für sein ganzes Leben abfinden. Dennoch rückt die Arbeit vor, und zwar zu immer größerer Vollkommenheit — kurzum, wie eine wirkliche Arbeit vorrücken muß, nicht wie irgendeine Sudelei ...

Ihr Mussorjánin.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER

*Beendigung des zweiten Aktes von »Chowánschtschina« — Zwischendurch Arbeit am »Jahrmarkt von Ssorotschinzy«*

Zárskoje Sseló, den 31. August 1876.

Meine teure Ludmílla Iwánowna!

Gerade war ich im Begriff, mit Ihnen zu plaudern. Und Sie waschen mir bereits den Kopf für mein Stillschweigen. Ich aber

[1] Das Quintett ist nie geschrieben worden. So blieb der zweite Akt unbeendet.

wollte Ihnen nicht so ganz simpel schreiben, sondern Sie mit der kleinen Mitteilung überraschen, daß Ihr unendlich alberner Mússinka den zweiten Akt von »Chowánschtschina« beendet hat. Nun, was ist dabei zu machen. Heute werde ich den Akt zu Ende schreiben, aber mein Herz, so weit es bei mir noch vorhanden, sagt mir, daß nur der schmollt, der liebt. Wozu sollte ich das vor Ihnen verbergen, meine Teure! Jeder Ihrer Briefe enthält soviel leuchtendes, lebenspendendes Gefühl, daß man sich, dank solcher moralischen Unterstützung, mit den unmenschlichen Auswüchsen der zeitgenössischen Gesellschaft bald aussöhnt. Wie unwandelbar gütig Sie sind, meine Liebe.

Jetzt will ich den dritten Akt von »Chowánschtschina« beenden. Inzwischen führte ich die Person eines Zigeuners im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« ein — solch ein Schelm und Betrüger — mit Verlaub zu sagen! Einige graziöse und lustige Szenen für den »Jahrmarkt« sind mir eingefallen. Auch schwebt mir die Liebesszene zwischen Parássja und dem Bauernburschen ein wenig vor. Was habe ich mir in Gedanken nicht noch alles vorgenommen! Denn was die Musik betrifft, so habe ich »die begierigen Augen des Popensohnes«. . . .[1]

Ihr Mússinka.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Bekenntnis über die künstlerischen Ziele der letzten Zeit*

Petersburg, den 25. Dezember 1876.

. . . Sie wissen, vor dem »Borís« legte ich das ganze Gewicht auf Volksszenen. Mein jetziger Wunsch aber verfolgt dieses Ziel: die vom Leben gespeiste Melodie, nicht die klassische. Ich erforsche die menschliche Rede; so gelangte ich zu der von dieser Rede geschaffenen Melodie; gelangte zur Verkörperung des Rezitativs in der Melodie (ausgenommen die dramatischen Aktionen — wohlverstanden — wo es sogar auf jede Interjektion ankommen kann). Man könnte das eine durch den Sinn gerechtfertigte Melodie nennen. Solche Arbeit macht mir Freude; plötzlich und unerwartet wird etwas erklingen, was der — so beliebten — klassi-

[1] Anspielung auf den Popensohn im zweiten Akt des »Jahrmarkts«.

schen Melodie widerstrebt und doch von jedermann sofort verstanden wird. Wenn ich das erreichen sollte, so würde ich es für eine Eroberung in der Kunst halten; es muß erreicht werden. Gern würde ich's probeweise mit einigen Szenen versuchen. Übrigens finden sich bereits Ansätze dazu in »Chowánschtschina« (Márfas Klage vor Dossifeí im 3. Akt) und im »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« — an beiden arbeite ich. Ich grüße Sie, Generalissimus.... Ihr Mussorjánin.

## AN DMÍTRIJ STÁSSOFF, BRUDER VON WLADÍMIR

*Mißglückter Versuch der Herausgabe von vier »Liedern und Tänzen des Todes«*

Zárskoje Sseló, den 14./15. Juni 1877.

Liebster Dmítrij Wassíljewitsch! Vom Mittelpunkt meines Gehirns aus bis zu allen Fasern meines Herzens sage ich Ihnen Dank für Ihre rührende Zuneigung zu »Modestus« Mussorjánin. Ich aber habe, um die teure Zeit nicht zu vergeuden, mich mit einer Feder bewaffnet und Nr. 4 meiner »Totentänze«,[1] nämlich: den Tod als Feldherrn, komponiert; ich benannte das Lied: »Der Feldherr.« Und eben jetzt, vom Dienst zermürbt, gegen Abend, raffe ich mich zusammen und schreibe am Hebräischen Chor »Josua«, dessen Thema — wenn Sie sich dessen noch entsinnen — an einem Ihrer musikalischen Abende von der entzückenden Baronin Anna Günzburg als »authentisch« angesprochen wurde. Dann aber hole ich auch meine Opern wieder hervor.

Ende Juni will ich Ihnen das vierte »Totentanz«-Lied vorsetzen; vielleicht wird bis dahin auch »Josua« die ihm so verhaßten Kananiter besiegt haben und daher ebenfalls Ihrem Gericht überantwortet werden; si voulez bien me donner la permission.

In bezug auf die Herausgabe[1] meiner musikalischen Sünden würde ich mein Eigentumsrecht in folgender Weise einschätzen: für die vier »Totentanzlieder« 150 Rubel und für drei nach Gedichten von Alexeí Tolstoí 50 Rubel, zusammen 200 Rubel... Ihr Mussorjánin.

[1] »Lieder und Tänze des Todes«, die erst nach Mussórgskijs Tode im Druck erschienen.

P. S. Sollte die Herausgabe durch Hinzufügung des vierten Totentanzliedes erschwert werden — da Sie Jürgenson [Verleger] ja nur von den drei Ihnen bekannten Liedern geschrieben haben, während Sie das vierte nicht erwähnten und von ihm nur durch meine Andeutungen wissen — so könnte es schließlich auch bei den dreien, ohne den »Feldherrn«, bleiben. In solchem Falle wäre der Preis für drei »Totentanzlieder« 120 Rubel und für drei des Grafen Tolstoí 50 Rubel, zusammen 170 Rubel. Doch wünschte ich sehr, alle vier »Totentanzlieder« herauszugeben. Der »Feldherr« ist meiner Meinung nach nicht schlechter als das »Bäuerlein«. In jedem Falle füge ich mich in dieser Sache ganz Ihrer Meinung.

Ganz der Ihre Mussorjánin.

## *Wechselnder und unsteter Aufenthalt bei Freunden 1877 bis 1881*

### AN P. A. NAÚMOFF, SEINE TANTE UND SEINEN SOHN

*Konzertreise mit der Sängerin D. M. Leónowa nach Südrußland und der Ukraine*

Poltáwa, den 30. Juli 1879.

Teure Tante, liebes Papchen und prächtiger Ssergutschók! . . .

Auf dem Gut der Frau Miloradówitsch bei Poltáwa entzückten uns die schöne Lage, die prachtvollen Teppichbeete, die rosenfarbenen Akazien (in voller Blüte) und die bezaubernde Gastgeberin. Diese, hochgebildet, liebenswürdig, bis in die Fingerspitzen Europäerin, eine kluge, abgeklärte, kunstliebende Frau. Über ihre Persönlichkeit geriet ich in Entzücken. Fjódor Dmítrijewitsch machte mich auf eine Hütte aufmerksam, wo die »Parássja«[1] hätte hausen können, die aber ausgerechnet in Peterhof entstehen mußte. Das Lied der »Parássja« widmete ich der reizenden Frau Miloradówitsch . . .

Das Schönste an Poltáwa sind seine pyramidenförmigen Pappeln, die gleich riesenhaften Wächtern die Häuser, Hügel und

[1] Bauerntochter aus Mussórgskijs kleinrussischer Oper »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy«.

Täler behüten; und im weichen Mondlicht, das sich an den weißen Hütten und in der Luft widerspiegelt, erscheinen diese riesenhaften Pappeln fast schwarz: ein zauberhaftes Bild. Die Häuser und Hütten blicken mit ihren grünen und strohgelben Dächern duftig aus dem dichten, üppigen Grün, als ob die Meisterhand eines Künstlers sie über Hügel und Täler verteilt hätte. Lautlose Stille, unübersehbare, fruchtbare Felder, ein wundervoll leuchtender Himmel und eine Luft, berauschend in ihrer Färbung, besonders abends und in ihrem köstlich belebenden Aroma....

Liebes Tantchen, wenn Sie doch das wirkliche Kleinrußland sehen könnten, wenn Sie doch seine belebende Luft atmen, seine über die Flächen erschallenden Lieder hören könnten! Oft gedachte ich Ihrer, berauscht von dieser weichen, herrlichen Natur und — warum sollte ich es verschweigen — hätte nur zu gern Sie unter uns gesehen und Ihr Entzücken über die ukrainischen Wundernächte mitgenossen.

Zum Schluß, um uns für alle gebotenen Genüsse erkenntlich zu erweisen, sang Frau Leónowa unübertrefflich »Das Waisenkind«, den »Vergessenen«[1] und »Márfas Gesang« [aus »Chowánschtschina«]; sie wurde dafür mit Küssen fast erstickt: man küßte ihr die Hände — sogar die Damen taten es — und erklärte tags darauf, daß man die Nacht nicht geschlafen habe und diese göttlichen Eindrücke nie vergessen werde ...

Ihr M. Mussórgskij.

## AN FRAU SCHESTAKÓWA, GLÍNKAS SCHWESTER

*Die südrussische Tournée – Programm der Konzerte – Gewaltige Reiseeindrücke*

Jálta, Hotel Rossíja, den 9. September 1879.

Meine teuerste Ludmílla Iwánowna!

Der entscheidende Schritt in meiner Künstlerlaufbahn erscheint gerechtfertigt: in Poltáwa, Jelissawétgrad, Nikolájeff, Chersón, Odessa, Sewastópol, Jálta [Krim] erklangen in vorbildlicher Art die Schöpfungen des unsterblichen Begründers der russischen musikalischen Schule — Glínka und seiner vortrefflichen

[1] Lieder Mussórgskijs.

Gefährten. Zum erstenmal hörte man sie an diesen Orten und erkannte — ich will es hoffen — die ganze mächtige Kraft dieses Unsterblichen, welcher der Nachwelt das wahre, unerschütterliche Vermächtnis russischen, musikalischen Schöpfertums hinterließ. Heil unserem Glínka, der uns den Weg der Wahrheit gewiesen! . . .

Unsere Programme umfaßten fast ausschließlich Werke von Glínka, Dargomuíshskij, Sseróff, Balákireff, Cui, Borodín, Rímskij-Kórssakoff, Schubert, Chopin, Liszt und Schumann. In solcher Begleitung darf man schon die weite Welt durchwandern, und wieviel Neues, Bezauberndes und Erfrischendes beschert uns die Natur! Wieviel neue, mitunter höchst wertvolle Begegnungen gibt es da mit neuen Menschen, die für Kunst eine feinere Witterung besitzen als gewisse zweifelhafte Schreihälse der russischen Presse! Eine gewaltige Erziehung bedeutet für mich diese mich erneuernde und erquickende Reise. Um viele Jahre fühle ich mich jünger! Zu neuen musikalischen Aufgaben, zu umfassender musikalischer Betätigung ruft mich das Leben; weiter, immer weiter auf diesem guten Weg; was ich geschaffen habe, wurde nun verstanden; mit heißem Drang *zu neuen Ufern* der bislang noch uferlosen Kunst! Diese Ufer zu suchen, unermüdlich, furchtlos und unbeirrt zu suchen und den Fuß fest auf das Gelobte Land zu setzen — das ist eine gewaltige, hinreißende Aufgabe! . . .

Ihr Mússinka.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Die südrussische Reise – Naturbeschreibung – Mussórgskij sammelt Volkslieder*

Jálta, Grand Hotel de Russie, den 10. September 1879.

Mein lieber, prächtiger Generalissimus, seien Sie mir gegrüßt! »Ein Flüchtling aus heimatlichen Landen« fand sich in Jálta ins prunkvollste Hotel versetzt, hart am Schwarzen Meer, mit seiner wundervollen Aquamarinfärbung und der herrlichen Brandung, unter dem Schutz der huld- und liebreichen Ssófja Wladímirowna [Fortunato; Tochter Stássoffs] und ihres bezaubernd sympathischen Gatten Michael Antónowitsch. In Jálta, wohin wir mit einem Viergespann unwahrscheinlich starkmähniger und lang-

schwänziger Quadrupeden gelangten, durch das Tal von Baidár mit seinen Höhen, seinem »Tor« und seinen Abhängen, die von den glutheißen, steilen Felsen in die Meerestiefe zu stürzen scheinen — in Jálta sperrte man uns in eine Erdhütte, mit beißenden Tausendfüßlern, mit ebenso beißenden Springkäfern und anderen Insektenviechern, die ihr irdisches Ideal darin erblicken, die Menschen zu foltern; aber die Feenhand der holden Ssófja Wladímirowna zog uns kurz entschlossen aus besagtem Wanzennest und verpflanzte uns nach Europa . . .

Das Zentrum der Kunst in Poltáwa ist das Haus von Madame E. J. Miloradówitsch, einer sympathischen, fortschrittlich gesinnten, schönen Frau von höchster europäischer Bildung. »Chowánschtschina« erzielte hier einen überwältigenden Eindruck, die Schlußszene der Márfa mit Andreí Chowánskij erschütterte die Zuhörer dank der meisterhaften Wiedergabe durch Frau Leónowa. »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy« rief dort und überall in der Ukraine stärkste Sympathie hervor. Die Ukrainer und Ukrainerinnen fanden den Charakter der Musik im »Jahrmarkt« durchaus volkstümlich; auch ich selbst überzeugte mich in ukrainischen Landen davon. . . .

In Nikolájeff, in der rührend liebenswürdigen Familie Jurkówskij, veranlaßte mich Frau Leónowa, den Kindern meine »Kinderstube« vorzuführen. Das machte den Kindern Freude, die Mütter aber überschütteten mich mit Lob; dasselbe geschah in Chersón in der Familie Boginjákoff mit demselben Effekt und derselben Begeisterung. O Laroche![1] O Ssolowjóff![1] O ihr Laroche und Ssolowjóff und Iwánoff[1] samt Haller[1] und euresgleichen!

Auf dem Dampfschiff zwischen Odessa und Sewastópol, als einige Passagiere seekrank wurden, hörte ich Volkssängern zu und schrieb mir ein griechisches und hebräisches Lied auf, wobei ich in letzterem die Melodie selbst anstimmte, zu größter Zufriedenheit der Sänger, die mich unter sich Meister nannten. Übrigens: in Odessa machte ich den Gottesdienst in zwei Synagogen mit und geriet in Entzücken. Zwei hebräische Themen prägten sich mir fest ein: eines vom Kantor vorgetragen, das

[1] Russische Kritiker, die in jämmerlicher Art Mussórgskij bekämpften.

andere vom Chor unisono; nie werde ich die vergessen! Jetzt geht es auf dem Don und auf der Wolga heimwärts.

Ihr Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskijs Künstlerwahlspruch*

Petersburg, den 16. Januar 1880.

Herzlichen Dank, Generalissimus, für Ihre gute Nachricht. Ungeachtet einiger kleiner Ärgernisse verfiel ich nicht in Kleinmut und werde ihm auch nicht verfallen. Meine Ihnen bekannte Losung: »Frisch gewagt! Vorwärts zu neuen Ufern!« blieb unverändert dieselbe. Wenn das Schicksal mir die Möglichkeit gibt, den erprobten Pfad zu den Lebensaufgaben der Kunst zu verbreitern, so werde ich jubeln und frohlocken; die Forderungen der Kunst an die heute Schaffenden sind so ungeheuer, daß sie den ganzen Menschen beanspruchen. Die Zeit ist dahin, wo man in seinen Mußestunden schuf; den ganzen Menschen muß man hergeben — das ist es, was der Kunst jetzt nottut.

Ihr Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Beendigung der »Chowánschtschina« mit Ausnahme der Schlußszene*

Rambóff, Landhaus Leónowa, den 22. August 1880.

Teurer Generalissimus! Unsere »Chowánschtschina« ist beendet, mit Ausnahme eines kleinen Stückes in der Schlußszene der Selbstverbrennung. Darüber werden wir ein wenig plaudern müssen, denn dieser verflixte Schluß ist vollständig abhängig von bühnentechnischen Dingen. Ich freute mich, Tertius Iwánowitsch Filíppoff[1] wiederzusehen, und sang ihm den Akt mit dem Tode des Fürsten Iwán Chowánskij vor (meine Stimme ist nicht mehr heiser). Filíppoff war davon sehr eingenommen. Aber sagen Sie mir bloß, was ich mit meinen »Teufeln«[2] im »Jahrmarkt von

[1] Freund Mussórgskijs. [2] Gemeint ist die Musik zur »Nacht auf dem Kahlenberge«, die für eine Pantomime: »Träume des trunkenen Bauernburschen Grítzko« (offenbar zu Beginn des dritten Aktes), Verwendung finden sollte.

Ssorotschínzy« anfangen und wie ich mich mit ihrer äußeren Aufmachung am besten abfinden soll. Nach Michelet würde ich es wissen, aber mir wäre ein Wink von Ihnen sehr wertvoll. Was konnte so einem trunkenen Burschen im Schlaf träumen? Gógol hat sich genau dieselbe Frage gestellt. Ich bitte um Ihren Beistand. Das Bild »Tschornobóg« wird prächtig gelingen, aber ... aber hierbei müßten die Teufel unter ganz neuartigen Bedingungen mit aller Lebendigkeit auf die Bühne gebracht werden. Mir sind unsinnige Dekorationen zuwider, um so mehr, wenn es sich um die Darstellung von Traumphantasien eines Menschen handelt, der noch dazu betrunken ist. Helfen Sie mir!

Mussorjánin.

## AN WLADÍMIR STÁSSOFF

*Mussórgskijs letzter Brief*

Oranienbaum, Landhaus Leónowa, 27./28. August 1880.

... Über den Sünder Mussorjánin kann ich nur das eine sagen, daß er in diesem Augenblick, nachts, eine Szene zum »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« zustande gebracht hat, denn »Chowánschtschina« ist so gut wie vollendet. Aber die Instrumentation[1] — o Götter! nur Zeit! ... Es ist anzunehmen, daß Mussorjánin dem, wovon er immer gesprochen hat, treu bleiben wird: dem neuen unerforschten weg — und da sollte er vor ihm Halt machen? Nimmermehr! Frisch gewagt!

Stets von ganzem Herzen

Ihr Mussorjánin.

## *Das Ende*

*† 16. März 1881*

»O Götter! nur Zeit!« ... War dieser zukunftsfrohe Wunsch nach Fortdauer seiner irdischen Existenz nicht doch eine Selbsttäuschung? Hätte er dem ragenden Torso seines Lebenswerkes

[1] Zur Instrumentation von »Chowánschtschina« ist Mussórgskij nicht mehr gekommen.

noch weitere krönende Gipfel aufsetzen können? Wie alle Großen der Kunst schuf und litt er unter einem unerbittlichen Muß, das ihn als Künstler unendlich befruchtete, doch überall dort ihm zur schicksalhaften Fessel wurde, wo es galt, die Misere des Alltags zu meistern. Hier war ein Einsamer unabwendbar an der Endstation seines Marterweges angelangt. So erfüllte sich seine Ahnung:

»Allein bleibe ich — und werde allein bleiben. Auch sterben werde ich allein müssen; nicht alle werden gemeinsam mit mir hinübergehen.«

Nun ruht der unermüdliche Kämpe unter der Erde, der noch in seinen letzten Briefen an Freund Stássoff, obzwar schon dem Untergang nahe, nie ermattete, erhobenen Hauptes seine alte Losung zu verkünden:

»Frisch gewagt! Vorwärts, zu neuen Ufern!«

# VERZEICHNIS DER WERKE MUSSÓRGSKIJS

Dieses Verzeichnis stützt sich in erster Linie auf die Zusammenstellung von W. Karatuígin im »Musikalischen Zeitgenossen« 1917 (Nr. 5 und 6) und wurde ergänzt durch sehr dankenswerte Mitteilungen des Herrn Georg Orlóff, Direktor der Bibliothek des Konservatoriums in Leningrád.

## *Originalkompositionen*

### DIE OPERN

1. Han d'Islande, Oper nach Victor Hugo, begonnen 1856 in Petersburg; es hat sich nichts davon erhalten 55. 134.
2. Salambo (Der Lybier), Oper in 4 Aufzügen und 7 Bildern nach dem gleichnamigen Roman von Flaubert (Herbst 1863 bis Frühsommer 1866) 22. 42. 66. 67. 71. 85. 88. 134—142. 147. 172. 182. 185. 238. 239.
   I. Akt. Daraus erhalten nur »Das Lied des Balearen« (komponiert im August 1864). »Pariser Handschrift«, herausgegeben 1923 von Bessel. Die ersten 16 Takte eines zweiten Manuskripts befinden sich in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 135. 137.
   II. Akt, II. Bild (beendet am 15. Dezember 1863). Die Handschrift befindet sich in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Daraus veröffentlicht nur »Das Gebet der Salambo«, herausgegeben 1911 von Bessel als Klavierauszug und 1915 als Partitur, instrumentiert von Ssenílоff 135. 138. 213.
   III. Akt, I. Bild (begonnen am 23. Juli 1864, beendet am 10. November 1864). Nicht herausgegeben. Manuskript in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 136.
   IV. Akt, I. Bild (beendet am 26. November 1864). Nicht herausgegeben. Manuskript in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 136.
   IV. Akt, II. Bild, daraus erhalten nur: Frauenchor (komponiert 8. Februar 1866), herausgegeben 1884 von Bessel, in der Instrumentation von Kórssakoff und 1909 als Klavierauszug. Die Handschrift ist im Besitz von W. W. Jastrebzóff 137.
   »Kriegslied der Lybier«. Unbekannt, zu welchem Akt gehörig. Zwei Manuskripte in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád:
   1. Klavierauszug (10. April 1866), Matho und drei Tenöre.
   2. Partitur (17. Juni 1866) für Männerchor und Orchester. Beides nicht veröffentlicht 139. 239. 279.

3. Die Heirat, Versuch einer dramatischen Musik in Prosa. Musikkomödie nach Gógols gleichnamigem Lustspiel. Nur die vier ersten Szenen komponiert (11. Juni bis 8. Juli 1868). Der Klavierauszug (Rímskij-Korssakoff) 1908 von Bessel herausgegeben. Instrumentation von Hauk (Petersburg) und M. Ravel (Paris). Manuskript in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 20. 24. 40. 41. 44. 72—74. 78. 88. 111. 134. 142—149. 158. 160. 165. 178. 199. 209. 210. 257. 285—288. 303. 316.
4. Borís Godunóff, »Musikalisches Volksdrama« in 4 Aufzügen mit einem Prolog (9 Bilder) nach Púschkin und Karamsín. Der »Ur-Borís« komponiert 1868—1870. Der »Original-Borís« beendet im Sommer 1872; dessen Klavierauszug erschien 1875 bei Bessel (ein Neudruck davon 1924 ebenfalls bei Bessel). Zweimal von Rímskij-Kórssakoff bearbeitet: das erstemal 1896 mit vielen Kürzungen, das zweitemal 1908 fast ohne Striche. In beiden Fällen mit Umstellung der zwei letzten Bilder. Klavierauszug und Orchesterpartitur von Kórssakoff erschienen bei Bessel. Die bisher unveröffentlichte Originalpartitur befindet sich in der Bibliothek der »Akademischen Theater« in Leningrád, mit Ausnahme der Szene in der Klosterzelle, die in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád aufbewahrt wird. Dort befinden sich auch die Handschriften des »Ur-Borís« (nicht herausgegeben) und des Originalklavierauszuges 22—24. 28. 38. 39. 44. 74—76. 78—79. 81—84. 88—96. 99. 101. 102. 105. 107—113. 116. 117. 122—123. 126. 130. 131. 133. 138—141. 146. 147. 150—184. 195—198. 200—202. 209. 210. 214—216. 221. 225. 226. 233. 239. 243—248. 253. 255. 257. 297. 300—304. 307. 310. 313—316. 319. 320. 322. 326. 330. 332—335. 355.
5. Bobýl (Der Tagelöhner), Plan einer Oper, die nicht ausgeführt wurde, entworfen 1870. Für die »Prophezeiung Márfas« in »Chowánschtschina« fanden Skizzen zu »Bobýl« Verwendung. (Vgl. Russ. Musikzeitung 1912, Nr. 6—7) 89.
6. Chowánschtschina, »Musikalisches Volksdrama« in 5 Aufzügen (6 Bildern). Text von Mussórgskij (nach einer Idee von W. Stássoff). Komponiert 1872—1880. Erschien 1883 bei Bessel in einer Bearbeitung von Rímskij-Kórssakoff. Das Manuskript (ein skizzenartiger Klavierauszug) wird in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád aufbewahrt. Varianten zu einzelnen Szenen befinden sich teils in derselben Öffentl. Bibliothek, teils im Besitz der Familie Goleníschtscheff-Kutúsoff. Bei Bessel erschien 1924 ein Neudruck der Kórssakoffschen Ausgabe mit deutschem, französischem und englischem Text; in der kleinen Partiturausgabe von Eulenburg die instrumentale Einleitung zum 1. Akt (Kórssakoff) 49. 54. 88—90. 101. 102. 104. 105. 108. 111. 113. 118. 119. 123. 124. 133. 135. 163. 185—202. 210. 211. 219. 222. 233. 235. 239. 246. 249. 255. 257. 307. 309—310. 312. 315. 318—319. 322—326. 328—331. 335. 336. 341. 344. 347—356. 358. 360—362.
7. Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy, Komische Oper in 3 Aufzügen; Text von Mussórgskij nach der gleichnamigen Erzählung von Gógol. Unvollendet; begonnen 1875. Einige Nummern erschienen bei Lebzeiten des

Komponisten bei Bernard; andere 1912 bei Bessel (Karatuígin). 1915/16 beendet Caesar Cui die Oper, die Bessel in dieser Fassung veröffentlicht. Die beste Bearbeitung stammt von N. Tscherepnín, der 1923 einen Klavierauszug bei Bessel herausgibt. Die meisten Handschriften besitzt W. Bessel, einige befinden sich in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 22—24. 44. 85. 89. 108. 111. 117. 119. 135. 138. 146. 149. 199. 201—213. 215. 219. 226. 240. 241. 335—336. 352. 355—357. 360—362.

8. Pugatschóff, letzter Opernplan Mussórgskijs. Nur wenig Material erhalten, darunter die Aufzeichnung einer kirgisischen Melodie 119.

## EINE BALLETTOPER

Mláda, komponiert 1872 gemeinsam von Mussórgskij, Rímskij-Kórssakoff, Borodín und Cui nach einem Entwurf des Operndirektors Gedeónoff 84—86. 138. 204. 240. 304—305. 313.

## DIE CHÖRE

1. Marsch des Schamíl für Chor, Tenor- und Baßsolo und Orchester (?). Komponiert vermutlich im Herbst 1859. Nicht herausgegeben; die Handschrift im Besitz von W. J. Bélskij.
2. Ödipus, Musik zur Tragödie von Sophokles. Erhalten nur ein f-moll-Volkschor (für gemischten Chor und Orchester); komponiert 1860/61. Partitur erschien 1883 bei Bessel (Rímskij-Kórssakoff), der Klavierauszug 1909. Eine Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Drei andere Fassungen in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums 56. 65. 133. 138. 140. 238. 260. 267.
3. Die Niederlage des Sennacherib, für gemischten Chor und Orchester, komponiert 29. Januar 1867; erste Aufführung im Februar 1867 unter Balákireff. Neuer Mittelsatz komponiert 1873/74. Herausgegeben 1893 von Belájeff in der Instrumentation von Kórssakoff. Die Handschriften beider Fassungen in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 68. 71. 126. 238—239. 255. 331—332.
4. Josua (Jesus Navinus), für Chor, Soli und Orchester. Komponiert 1874/75, niedergeschrieben 2. Juli 1877. Herausgegeben 1883 von Bessel (Instrumentation von Kórssakoff). 1909 Neuausgabe des Klavierauszuges (Kórssakoff) 71. 139. 239. 356.

## DIE LIEDER*)

Alle Lieder wurden für Gesang und Klavier komponiert, einige auch instrumentiert, was bei jedem Lied besonders vermerkt ist. Die sogenannte »Pariser Handschrift«, von der Seite 137 die Rede war, befindet sich seit 1911 in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums.

*) Erschienen gesammelt in einem Bande (mit Ausnahme der Zyklen) bei Bessel (Breitkopf & Härtel).

1. »Sternlein, sag mir an«, komponiert 1857; von Bessel 1911 herausgegeben (Karatuígin). Manuskript für Gesang und Klavier in der »Pariser Handschrift« enthalten; für Gesang und Orchester in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums 56. 219. 220.
2. »Ach, warum nur sag«, komponiert 31. Juli 1858; herausgegeben 1867 von Johannson, später von Belájeff, Bessel und Peters. »Pariser Handschrift« 220.
3. Die fröhliche Stunde, komponiert 1858, herausgegeben 1923 von Bessel. »Pariser Handschrift« 221.
4. »Wehmütig rauschten die Blätter«, komponiert 1858 (eine »musikalische Erzählung«). Text von Pleschtschéjeff, stark verändert. Herausgegeben 1911 von Bessel (Karatuígin). »Pariser Handschrift« 221.
5. »Ich bin reich an Palästen«, komponiert 1860; herausgegeben 1923 von Bessel. »Pariser Handschrift« 221.
6. »Was gilt ein Liebesschwur«, komponiert 1860; herausgegeben 1923 von Bessel. »Pariser Handschrift«; eine andere in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums 221.
7. König Saul, komponiert 1863; herausgegeben 1871 von Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Die »Pariser Handschrift« enthält eine abweichende (frühere) Fassung (»König Saul vor der Schlacht«), die 1923 bei Bessel erschien 67. 216. 219. 221.
8. Lied des Harfners, komponiert 13. August 1863, herausgegeben 1911 von Bessel (Karatuígin). »Pariser Handschrift« 221—222. 224.
9. »Und fände ich noch einmal den Weg zu dir zurück« (»Wir schieden stolz voneinander«), komponiert 15. August 1863; herausgegeben 1923 von Bessel. »Pariser Handschrift« 76. 222.
10. »Heulend braust der Sturmwind«, komponiert 28. März 1864; herausgegeben 1911 von Bessel (Karatuígin). »Pariser Handschrift« 222.
11. Die Nacht, eine »Phantasie«, komponiert 10. April 1864; herausgegeben 1871 von Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Eine vollständige Handschrift besitzt die Bibliothek des Leningráder Konservatoriums, eine unvollständige die Öffentl. Bibliothek in Leningrád. Die »Pariser Handschrift« enthält eine grundverschiedene (frühere) Fassung, die 1923 bei Bessel erschien 67. 71. 76. 219. 222. 238. 245.
12. Kallistrát, komponiert 22. Mai 1864; von Bessel 1883 herausgegeben (Kórssakoff). Neuausgabe 1908. Die »Pariser Handschrift« und das Manuskript in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád enthalten keinerlei Abweichungen 67. 71. 214. 215. 222—224.
13. Gebet, komponiert 2. Februar 1865. »Pariser Handschrift«; herausgegeben 1923 von Bessel 223.
14. Die Ausgestoßene, komponiert 5. Juli 1865. »Pariser Handschrift«; herausgegeben 1923 von Bessel 223.
15. Wiegenlied, Text von Ostrówskij (»Der Wojewóde«); komponiert 5. September 1865. Herausgegeben 1871 von Bessel. Neuausgabe 1908, auch mit Orchester (Kórssakoff). Die »Pariser Handschrift« ist länger

ausgesponnen, erschien 1923 bei Bessel. Die andere Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Diese Ausgabe auch bei Peters. 67. 214. 223.

16. »Schöne Ssáwischna«, Text von Mussórgskij, komponiert 1865. Erschien 1867 bei Johannson, 1898 bei Belájeff; später auch bei Bessel und Peters. Die Handschrift in der Bibliothek der Nikolai-Kavallerieschule 214. 219. 223—224. 226. 227. 283. 284.
17. Liebling (»Warum blicken deine Augen«), komponiert 7. Januar 1866. Herausgegeben 1923 von Bessel. »Pariser Handschrift.« Eine andere in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád 224.
18. »Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich« (Heine), komponiert 16. April 1866. Herausgegeben 1911 von Bessel (Karatuígin). Von den zwei Handschriften die eine in der Öffentl. Bibliothek, die andere in der Konservatoriumsbibliothek zu Leningrád 76. 224.
19. Hopák, Text aus »Die Haidamáken« von Schewtschénko; ins Russische übersetzt von Mey; komponiert 31. August 1866. Von Mussórgskij 1868 instrumentiert. Erschien 1867 bei Johannson, 1898 bei Belájeff (auch für Orchester von Kórssakoff). Später auch bei Bessel und Peters. Von den Handschriften die eine in der Öffentl. Bibliothek, die andere in der Konservatoriumsbibliothek zu Leningrád.
20. »Aus meinen Tränen sprießen«, Gedicht von Heine. Komponiert am 1. September 1866 in Páwlowsk. Die Handschrift in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád. Nicht herausgegeben.
21. Auf dem Dnjepr. Umarbeitung (23. Dezember 1879) des 1866 komponierten »Liedes Jaréms«. Text aus »Die Haidamáken« von Schewtschénko; ins Russische übersetzt von Mey. Erschien bei Bessel und Peters. Handschrift der Umarbeitung in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád.
22. »Du betrunkner alter Birkhahn«, aus den Abenteuern des Pachómitsch. Text von Mussórgskij. Komponiert 22. September 1866. Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Die Veröffentlichung durch den Russischen Staatsverlag steht bevor 225.
23. Hebräisches Lied, komponiert 12. Juni 1867 in Mínkino. Erschien 1868 bei Johannson, 1898 bei Belájeff; später auch bei Bessel und Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 219. 225.
24. Die Elster, komponiert 26. August 1867. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 215. 225. 226. 230. 301.
25. Der Seminarist, komponiert 27. September 1867; gedruckt 1870 bei Rahter in Leipzig. Neuausgabe 1907 bei Belájeff. Erschien auch bei Bessel und Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 219. 226. 294. 297. 298—299.
26. Der Gassenjunge (Der Spottvogel), komponiert 19. Dezember 1867. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1898 (Kórssakoff). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 214. 226. 227. 228.

27. Der Ziegenbock, komponiert 23. Dezember 1867. Erschien 1868 bei Johannson, 1898 bei Belájeff; später auch bei Bessel und Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 227. 301.
28. »An dem Don ein Garten blüht«, komponiert im Dezember 1867. Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Neuausgabe 1908. Die Handschrift im Besitz von W. W. Jastrebzóff 213. 219. 227.
29. Das Festmahl, komponiert 1867. Erschien 1868 bei Johannson, 1898 bei Belájeff; später auch bei Bessel und Peters 219. 227. 284.
30. Die Pilze (»Beim Pilzesuchen«) komponiert 1867. Erschien 1868 bei Johannson, 1898 bei Belájeff (auch für Orchester, Kórssakoff); später auch bei Bessel und Peters 219. 227—228.
31. Der Klassiker, ein musikalisches »Pamphlet«, komponiert 1867. Herausgegeben 1870 im Selbstverlag des Verfassers bei Bernard. Neuausgabe 1908 bei Bessel (Kórssakoff) 215. 228. 292. 345.
32. Das Waisenkind (Die Waise), komponiert 1868. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Auch bei Peters 87. 212. 228. 358.
33. Wiegenlied Jerómuschkas, komponiert 16. März 1868. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Auch bei Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 214. 228.
34. Kinderliedchen, komponiert im April 1868. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 228—229.
35. Mit der Njánja (Kind mit Wärterin), komponiert 26. April 1868. Gelangte als Nr. 1 in den Zyklus »Kinderstube«, die ursprünglich nur aus 5 Gesängen bestand und 1872 mit einem Titelblatt von Répin bei Bessel erschien. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Vgl. Nr. 37—40 sowie Nr. 42 und 43 des Liederverzeichnisses 86—88. 96. 99. 100. 117. 214. 218. 219. 227. 229—230. 245. 301. 313. 319—320. 360.
36. Die Schaubude (Der Guckkasten), komponiert 15. Januar 1870. Erschien 1871 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 85. 215. 229. 291—292. 297. 305.
37. Im Winkel, Nr. 2 der »Kinderstube«, komponiert 1870. Erschien 1872 bei Bessel. Wegen Neuausgabe vgl. Nr. 43 des Liederverzeichnisses 229 bis 230.
38. Der Käfer, Nr. 3 der »Kinderstube«, komponiert 18. Oktober 1870. Erschien 1872 bei Bessel. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Wegen Neuausgabe vgl. Nr. 43 des Liederverzeichnisses 229—230.
39. Mit der Puppe, Nr. 4 der »Kinderstube«, komponiert 1870. Erschien 1872 bei Bessel. Wegen Neuausgabe vgl. Nr. 43 des Liederverzeichnisses 229—231.
40. Abendgebet (Im Einschlummern), Nr. 5 der »Kinderstube«, komponiert 1870. Erschien 1872 bei Bessel. Wegen Neuausgabe vgl. Nr. 43 des Liederverzeichnisses 229—231.

41. Abendliedchen, komponiert 15. März 1871. Erschien 1912 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 232.
42. Kater Murr (Kater Prinz), komponiert 15. August 1872. Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Die Handschrift befindet sich im Archiv der »Russischen Musikzeitung«. Wurde 1908 als Nr. 7 der »Kinderstube« eingefügt. Vgl. die folgende Nummer des Verzeichnisses 87. 89. 229—232.
43. Steckenpferdreiter, komponiert 14. September 1872. Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Dieses und das vorhergehende Lied trugen ursprünglich den gemeinsamen Titel »Auf der Dátsche« (Landhaus). Als Rímskij-Kórssakoff 1908 eine Neuausgabe der »Kinderstube« bei Bessel veranstaltete, fügte er den »Steckenpferdreiter« (als Nr. 6) und »Kater Murr« (als Nr. 7) dem Zyklus ein. Dieser erschien auch bei Peters. Zwei weitere Lieder dieses Zyklus: »Traum eines Kindes« und »Streit zweier Kinder« haben sich nicht erhalten 87. 89. 229—232.
44. Der Nesselberg, »eine unmögliche Geschichte«, Satire auf Laroche (den »Krebs«), Text von Mussórgskij, unbeendet, begonnen 10. August 1874. Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Nicht herausgegeben 333—334.
45. Ohne Sonne, Zyklus von sechs Gesängen, komponiert 1874. Erschien 1874 bei Bessel. Neuausgabe 1908 (Kórssakoff). Auch bei Peters 22. 77. 99. 102. 103. 214. 219. 222. 232—234. 236. 238. 245. 254.
46. Ballade (»Der Vergessene«), komponiert im Herbst 1874. Erschien 1887 bei Gutheil in Moskau. Später auch bei Bessel und Peters 87. 103. 234. 358.
47. Lieder und Tänze des Todes, Zyklus von vier Gesängen. Erschien 1882 bei Bessel (Kórssakoff). Neuausgabe 1908. Später auch bei Peters 102. 103. 215. 234—236. 254. 337. 356—357.
    1. Trepák, komponiert 17. Februar 1875. Instrumentiert von Glasunóff für Bariton (Bessel) 87. 104. 235.
    2. Wiegenlied, komponiert 14. April 1875. Instrumentiert von Glasunóff (Bessel) 104. 235.
    3. Ständchen (Serenade), komponiert 11. Mai 1875. Instrumentiert von Kórssakoff (Bessel) 104. 235.
    4. Der Feldherr, komponiert 5. Juni 1877. Instrumentiert von Kórssakoff für Tenor (Bessel). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 111. 216. 219. 235—236. 356—357.
48. Der böse Tod, Text von Mussórgskij, komponiert 1875 (?), unbeendet. Herausgegeben 1912 bei Bessel durch Karatuígin, der Text und Musik beendete. Die Handschrift im Archiv der »Russischen Musikzeitung«. Eine Variante in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 77. 219. 236.
49. Die Unverständliche, komponiert 21. Dezember 1875. Erschien 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift gehört A. A. Makároff 236.
50. »Nicht schlug gleich dem Blitzschlag das Unglück auf einmal ein«, komponiert 5. März 1877. Erschien 1882 bei Bessel (Kór-

ssakoff). Neuausgabe 1908. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Text von A. Tolstoí 236—237.

51. »Leise durchschwebt eine Seele die ew'gen Gefilde«, komponiert 9. März 1877. Die übrigen Daten wie bei Nr. 50 237.
52. Spielmannslied, komponiert 20. März 1877. Die übrigen Daten wie bei Nr. 50 111. 219. 237.
53. »Endlich weicht zurück«, komponiert 21. März 1877. Die übrigen Daten wie bei Nr. 50 237.
54. Der Gernegroß (»Der Hochmut«, »Der Dünkel«), komponiert 15. bis 16. Mai 1877. Die übrigen Daten wie bei Nr. 50. Erschien auch bei Peters 214. 237.
55. Vision, komponiert 6. April 1877, Text von Goleníschtscheff-Kutúsoff. Die übrigen Daten wie bei Nr. 50. Erschien auch bei Peters 237—238.
56. Der Pilger, komponiert 1878 (?). Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Neuausgabe 1908 238.
57. Flohlied des Mephistopheles in Auerbachs Keller, komponiert 1879. Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Neuausgabe 1908 118. 123. 238.

## *Die Instrumentalwerke*

### ORCHESTERWERKE

1. Scherzo B-dur, komponiert 1858. Erschien 1883 bei Bessel (Kórssakoff). Manuskript-Partitur in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád 55. 60. 65. 239. 259.
2. Alla Marcia Notturna, »instrumentiert« 14. Mai 1861. »Instrumentationsversuch für die Stunde am Mittwoch«. Nicht herausgegeben. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád.
3. Intermezzo in modo classico (h-moll), instrumentale Fassung (12. Juli 1867) des 1861 komponierten Klavierstückes. (Vgl. Brief an Kórssakoff vom 15. Juli 1867.) Erschien 1883 bei Bessel, von Kórssakoff neu instrumentiert. Auch für Klavier vierhändig (Tschernóff). Die Manuskript-Partitur in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Vgl. auch Nr. 7 der Klavierstücke 68. 240. 282.
4. Marche turque, als »Festzug der slawischen Fürsten« (Datum 26. Februar 1872) für die Ballettoper »Mláda« komponiert. Das Trio und die Instrumentation entstanden erst 1880. Erschien 1883 bei Bessel (Instrumentation von Kórssakoff). Auch für Klavier zwei- und vierhändig 85. 240.
5. Eine Nacht auf dem Kahlenberge. Erste Fassung (etwa 1860 bis 1862) 65. 71. 140. 213. 240—241. 267. 276—277.
   Zweite Fassung (beendet 23. Juni 1867). Die Manuskript-Partitur in der Bibliothek des Konservatoriums zu Leningrád 67—68. 240. 279—283.
   Dritte Fassung für die Ballettoper »Mláda« (1872) 85. 240. 305.

Vierte Fassung für den »Jahrmarkt von Ssorotschínzy«. Ein Manuskript für zwei Klaviere und Chor (Datum 10. Mai 1880) in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums 209. 240. 361—362.

Bearbeitung Kórssakoffs (1885—1886), Orchesterphantasie. Die Partitur (ebenso ein Klavierauszug) erschien 1886 bei Bessel. Später auch bei Eulenburg (kl. Partiturausgabe) 209. 241.

## KLAVIERWERKE*)

1. Porte-enseigne-Polka (Fähnrichs-Polka), komponiert 1852, erschien bei Bernard. Die Handschrift ist verloren 48. 261.
2. Souvenir d'enfance, komponiert 16. Oktober 1857. Erschien 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 55. 241.
3. Scherzo cis-moll, komponiert 25. November 1858. Erschien 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift im Archiv der »Russischen Musikzeitung«. Instrumentiert 1917 von Sseníloff 55. 241.
4. Impromptu passionné, komponiert 1. Oktober 1859. Erschien 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 76. 241.
5. Ein Kinderscherz, komponiert im Herbst 1859. Erschien 1873 in einem ausländischen Verlag (laut Brief an Stássoff vom 6. Dezember 1873); später bei Belájeff, Bessel und Peters. Manuskript (»Spiel im Winkel«) mit Datum 1859 in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums. Ein anderes, datiert 28. Mai 1860, im Besitz von M. D. Calvocoressi 241.
6. Sonate C-dur (Allegrosatz) für Klavier zu vier Händen. Komponiert 8. Dezember 1860. Unvollendet. Nicht herausgegeben. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 64.
7. Intermezzo in modo classico (h-moll), komponiert 1861, erschien 1873 (zusammen mit »Ein Kinderscherz«) in einem ausländischen Verlag; später unter dem Titel »Intermezzo« bei Belájeff, Bessel und Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Vgl. Nr. 3 der Orchesterwerke 64. 140. 241.
8. Kindheitserinnerungen, Nr. 1 »Njánja und ich«, Nr. 2 »Erste Strafe«, komponiert 1865. Erschienen 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 242.
9. Dúma (Rêverie), komponiert 22. Juni 1865. Erschien 1911 bei Bessel (Karatuígin). Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 242.
10. La Capricieuse, komponiert 26. Juli 1865, nicht herausgegeben. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád.
11. Bilder einer Ausstellung, komponiert 1874 (beendet am 22. Juni). Erschien 1886 bei Bessel (Kórssakoff); später auch bei Peters. Die Handschrift in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád. Als Orchesterwerk vgl. Seite 241. 102. 242—243. 323. 334.

*) Erschienen gesammelt in einem Bande bei Bessel (Breitkopf & Härtel).

12. Am Südufer der Krim: »Gursuf«, komponiert 1879, erschien in der Zeitschrift »Der Novellist«, später bei Jürgenson und Bessel 118. 243.
13. Capriccio: Am Südufer der Krim, komponiert 1879, erschien 1880 bei Bernard (?), später bei Jürgenson und Bessel 118. 243—244.
14. Méditation, Albumblatt, komponiert 1880 (?). Erschien bei Jürgenson und Bessel 244.
15. Une larme, komponiert 1880 (?). Erschien bei Jürgenson und Bessel 244.
16. La couturière (Die Näherin), komponiert 1880 (?). Erschien bei Jürgenson und Bessel 244.
17. Au village, komponiert 1880 (?). Erschien bei Jürgenson und Bessel 244.

## BEARBEITUNGEN

1. Vier russische Volkslieder, für Männerchor a cappella bearbeitet (1880?), herausgegeben von Jürgenson, Moskau.
2. Ogni sabbato avrete il lume acceso, canto popolare toscano. Musica di Gordigiani, l'arrangemento a due voce di Modesto Mussórgskij, anno 1864, San-Petroburgo. »Pariser Handschrift.« Nicht herausgegeben. 137.
3. Chor persischer Mädchen aus Glínkas »Russlán und Ludmilla«. Bearbeitet für Klavier zu vier Händen (23—27. Mai 1858). Die Handschrift in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums.
4. Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid, Orchesterphantasie von Glínka. Bearbeitet für Klavier zu vier Händen (28. Oktober—11. November 1858). Die Handschrift in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums.
5. Beethoven, Streichquartett B-dur op. 130. Bearbeitet für zwei Klaviere zu vier Händen (Gut Wolók, 27. März bis 27. April 1862). Die Handschrift in der Bibliothek des Leningráder Konservatoriums 54. 272.
6. Beethoven. Folgende Streichquartette wurden für Klavier zu zwei Händen 1867 für die »Opotschíninschen Sonnabende« übertragen. Die Handschriften befinden sich in der Öffentl. Bibliothek zu Leningrád 75.
   Nr. 1. Andante aus op. 59, Nr. 3 (9. April 1867).
   Nr. 2. Lento assai (1867) und Scherzo (3. August 1867) aus op. 135.
   Nr. 3. Scherzo aus op. 59, Nr. 2 (5. August 1867).
   Nr. 4. Bruchstücke aus op. 131 (1867).

# LITERATURVERZEICHNIS

## RUSSISCH


Balákireff, M. A.: Zwei Briefe an M. D. Calvocoressi aus dem Jahre 1906, Russische Musikzeitung 1911.

Báskin, W. S.: »M. P. Mussórgskij«, Moskau 1887.

Bertenson, Leo: »Zur Biographie Mussórgskijs«, Petersburg 1922.

Bertenson, W. S.: »Vor dreißig Jahren«, Historischer Bote 1912.

Braudo, E. M.: »Alexander Porfírjewitsch Borodín: Sein Leben und seine Werke«, Petrográd 1922.

Cui, Caesar: »Borís Godunóff«, St. Petersburger Nachrichten 1874, Nr. 33.

— »Die russische Romanze«, Petersburg 1896.

— »Auszüge aus meinen Memoiren«, Petersburg, Jahrbücher der Kaiserlichen Theater, 1899—1900.

Finágin, A.: »Das russische Volkslied«, Petersburg 1923.

Findeisen, N. F.: »Die Jugend Mussórgskijs«, Petersburg, Jahrbuch der Kaiserlichen Theater, 1906.

— »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy«, Russische Musikzeitung 1906, Nr. 11.

— »W. W. Bessel, Abriß seines Lebens und Wirkens«, Petersburg 1909.

Gléboff, Ígor: »Mussórgskij. Versuch einer Charakteristik«. Moskau 1923.

— »Symphonische Etüden« (M. P. Mussórgskij), Petersburg 1922.

— »Peter Iljítsch Tschaikówskij. Sein Leben und seine Werke«. Petrográd 1922.

— »Rímskij-Kórssakoff. Versuch einer Charakteristik.« Petersburg-Berlin 1923.

Jastrebzóff, W. W.: »Meine Erinnerungen an N. A. Rímskij-Kórssakoff, zwei Teile, Petersburg 1917.

Karatuígin, W. W.: »Salambo« von M. P. Mussórgskij, Zeitschrift »Apollo«, Petersburg 1909, Nr. 2.

— »Dem Andenken Mussórgskijs«, ebenda 1911, Nr. 4.

— »Die Chowánschtschina und ihre Verfasser«, Zeitschrift »Der musikalische Zeitgenosse«, Petersburg 1917, Nr. 5 und 6.

— »Der Jahrmarkt von Ssorotschínzy«, ebenda.

— »In der Heimat Mussórgskijs«, ebenda.

— »Mussórgskij. Schaljápin, Petersburg 1922.

Komárowa, Warwára: »Kindheitserinnerungen an bedeutende Männer«, »Musikalischer Zeitgenosse« 1917, Nr. 5 und 6.

Lapschín, J.: M. P. Mussórgskij, ebenda.
Laroche, A. F.: »Borís Godunóff« von Mussórgskij, Zeitschrift »Die Stimme«, Petersburg 1874, Nr. 29 und 44.
Leónowa, D. M.: »Erinnerungen«, »Historischer Bote«, Petersburg 1891.
Ljubímoff, S. W.: »Die Fürsten Kostróff. Material zu ihrer Familiengeschichte. Die Mussórgskij. Versuch eines Stammbaumes«. Pskoff 1916.
Mussórgskij, M. P.: Briefe an Frau L. J. Karmálina, Russische Musikzeitung 1897.
— Briefe an Frau P. S. Stássowa, ebenda 1897.
— Briefe an N. A. Rímskij-Kórssakoff, ebenda 1909.
— Briefe an A. N. und N. N. Púrgold, ebenda 1911.
— Brief an J. E. Répin, ebenda 1911.
— Briefe an Caesar Cui, ebenda 1911.
— Brief an J. F. Gorbunóff, ebenda 1911.
— Briefe an W. W. Stássoff, ebenda 1911.
— Brief an P. A. Naúmoff, ebenda 1913.
— Briefe an M. A. Balákireff, ebenda 1913 und 1914.
— Briefe an Frau L. J. Schestakówa, »Musikalischer Zeitgenosse« 1917, Nr. 5 und 6.
— Selbstbiographie, ebenda.
— Briefe an D. W. Stássoff. Almanach des Púschkinhauses: »Ráduga« 1922.
Rímskij-Kórssakoff, N. A.: »Chronik meines musikalischen Lebens«, Petersburg 1909.
— Hundert russische Volkslieder, Neudruck, Bessel, Leipzig.
Rímskij-Kórssakoff, A. N. (junior): »Borís Godunóff« von Mussórgskij. »Musikalischer Zeitgenosse« 1917, Nr. 5 und 6.
Russische Musikzeitung: »Material zu einer Familiengeschichte der Mussórgskij«, 1911, Nr. 10.
Schestakówa, L. J.: »Erinnerungen an M. P. Mussórgskij«, Jahrbuch der Kaiserlichen Theater, Petersburg 1893/94, 2. Supplement.
— Zwei Briefe an W. W. Stássoff. Russische Musikzeitung 1911.
Stássoff, W. W.: »M. P. Mussórgskij«. Im dritten Band seiner gesammelten Werke, Petersburg 1894.
— »Gesammelte Aufsätze über M. P. Mussórgskij«, Moskau 1922 (Neudruck).
— »Alexander Porfírjewitsch Borodín. Sein Leben, sein Briefwechsel, seine musikalischen Aufsätze«. Petersburg 1889.
Stráchoff, N. N.: Drei offene Briefe an Dostojéwskij, den Herausgeber des »Grashdanín« (»Bürger«). »Bemerkungen über Púschkin und andere Dichter«, 2. Ausgabe, Kíjeff 1897.
Tschaikówskij, Modést: »Das Leben von Pjotr Iljítsch«. Drei Bände, 1903.

## FRANZÖSISCH

d'Alheim, Pierre: »Moussórgskij«, Paris 1896.
— »Sept conférences sur Moussórgskij et enquête«, Paris 1896.
Bellaigue, C.: »Impressions musicales et litéraires«, Paris 1900.
— »Etudes musicales«, seconde série (»Un grand musicien réaliste: Moussórgskij«), Paris 1901.
Calvocoressi, M. D.: »Moussórgskij«, 3. édition, Paris 1921. (Deutsche umgearbeitete Ausgabe von Carl Seelig, Wien 1921).
Cui, César: »La musique en Russie«, Paris 1880.
Debussy, Claude: »Monsieur Croche antidilettante«. Sammlung ausgewählter Aufsätze über Musik. Dorbou, Paris.
Godet, Robert: »Les deux Boris«, La Revue musicale, Paris 1922, Nr. 6.
— »En marge de la marge«, La Revue musicale, Paris, numéro du mai 1926.
Koechlin, Ch.: »Le mariage«, Comédie musicale de Moussórgskij, La Revue musicale 1923, Nr. 7.
Lalo, Pierre: Feuilletons du »Temps«, Paris 1901 (18 avril, 19 juin, 5 juillet).
Olenine d'Alheim, Marie: »Les legs de Moussórgskij«, Paris 1908.
Schlözer, Boris: »La foire de Ssorotschinzy« de Moussórgskij, La Revue musicale 1923, Nr. 9.
Vuillermoz, E.: »La Khowánschtschina«, La Revue musicale 1923, Nr. 7.

## DEUTSCH

Handschin, S.: »Mussórgskij«, Zürich 1924, Neujahrsblatt der Allg. Mus. Ges.
Leóntjeff, A. v.: »Mussórgskij«, eine Erinnerung, »Neue Zürcher Zeitung« 1923, Nr. 892.
Lepel, Felix v.: »War M. P. Mussórgskij ein verwildertes Genie?« Berlin 1923, »Signale für die musikalische Welt«, Nr. 22—25.
Möller, Heinrich: Russische Volkslieder. Verlag Schott, Mainz.
Orthmann, Helene: »Neues über Mussórgskij«, Berlin, »Die Musik« 1923, April.
Riesemann, O. v.: »Monographien zur Russischen Musik«. Bisher zwei Bände. Drei Masken Verlag München, 1923 und 1926.
— »Eine neue Oper von Mussórgskij«, Berlin, »Die Musik« 1922/23, Nr. 7.
— »Jahre der Jugend von Mussórgskij« (Die »Pariser Handschrift«), Prag, »Auftakt« 1924, Nr. 3.
Rímskij-Kórssakoff, A. N.: »Das Abenteuer des Pachómitsch«, eine unbekannte Komposition Mussórgskijs. Berlin, »Die Musik« 1926, Februar.
Wolfurt, Kurt v.: »Das Problem Mussórgskij-Rímskij-Kórssakoff, Berlin, »Die Musik« 1925, April.
— »Mussórgskij und unsere Zeit«, Berlin, »Melos« 1925, Oktober.

ENGLISCH

Godet, Robert: »The true and the false Borís«, London, »The Chesterian« 1922, Nr. 23 (New Series).
— »The death of Moussórgskij«, ebenda 1922, Nr. 27.
Swan, Alfred J.: »The three styles of Moussórgskij«, ebenda.

ITALIENISCH

Damerini, Adelmo: »Borís Godunóff« di M. Mussórgskij, Milano.

HOLLÄNDISCH

Pols, André: »Mussórgskij«, Amsterdam 1925.
Zelling, Anton: »De Khovánschtchina«, Haag, »De Hofstad« 1925.

# REGISTER


Alexander II., Zar 16. 60. 66. 126.
— III., Zar 16.
Alexeí Michaílowitsch, Zar 263.
Alheim, Pierre d' 246.
Antokólskij, Bildhauer 131. 309. 313.
Bach, Joh. Seb. 241. 247. 273.
Bakúnin, russ. Emigrant und Revolutionär 16.
Balákireff 39. 40. 51—65. 68—71. 75. 78. 80—82. 96—98. 102. 106—107. 109. 111. 112. 139. 214. 238—242. 251—253. 255. 257. 280. 283. 292. 299—300. 302. 314. 318. 331. 343. 359.
— Briefe an 258—275. 279. 290. 303.
Ballettmusik 29. 30. 107. 123. 191 bis 192. 240. 266.
Beethoven 48. 51. 52. 54. 159. 247. 272. 293. 312. 321. 331. 345.
Belájeff, Verlag 239.
Berlioz 37. 38. 54. 55. 70. 107. 247. 283. 312. 321. 344.
Bernard, Verleger 202.
Bertenson, Dr. Leo 127—129. 256.
— W. B. 120—122.
Bessel, Verleger 87. 99—100. 130. 137. 149. 156. 201. 208. 209. 212. 213. 220. 241. 314. 319.
Borodín, Alexander 28. 40. 49. 50. 59. 61—62. 69. 77. 81—85. 98. 106—108. 170. 172. 192. 217. 237. 242. 243. 245. 282. 289. 302. 304. 349. 359.
Bortnjánskij, russ. Komponist 261.
Braudo, Eugen, russ. Musikschriftsteller 81.
Brayer, Jules de 245.
Bruckner, Anton 76. 134. 250.
Byron 58. 221. 238. 265.
Cézanne 250.
Chausson, Ernest 245.
Chopin 54. 117. 270. 359.
Chotínskij 281.
Cui, Caesar 39. 40. 51. 55. 56. 60. 62. 70. 71. 73. 77. 78. 82. 84. 85. 87. 89. 91. 93—94. 96. 98. 100. 106. 109. 110. 113. 116. 128. 144. 146. 149. 212. 218. 222. 253. 257. 260. 261. 280. 281. 288. 296. 302. 304. 313. 316. 332—333. 341—343. 348. 349. 359.
— Briefe an 277. 285.
Dargomuíshskij 17. 24. 31. 34—44. 49. 50. 56. 57. 70. 72. 73. 75. 77. 78. 83. 94. 100. 102. 111. 116. 141. 142. 147—148. 159. 178. 212. 214. 216. 228. 261. 265. 273. 283. 285. 291. 296—297. 312. 314. 316. 359.
Darwin 104. 311—312.
Debussy 20. 41. 170. 222. 226. 229. 245.
Djágiljeff 199. 201.
Dostojéwskij 15—17. 19. 36. 94. 101. 103—105. 120. 125. 126. 224. 255. 291.
Famínzyn, russ. Kritiker 228. 229. 345. 347.
Ferrero, Kontrabassist 91.
Field, Komponist 47.
Filíppoff, T. I. 127. 361.
Flaubert 66. 134—136. 185.
Fortunato, Tochter Stássoffs 118. 359. 360.

Franz, Robert 291. 293.
„Fürst Igor", Oper von Borodín 69 bis 70. 83. 107—108. 170—171. 172. 192. 243.
Gedeónoff, Kaiserl. Operndirektor 84 bis 86. 91—92. 296. 297. 304 bis 305.
Gervinus 247.
Glasunóff, Alexander 221.
Gléboff, Igor, Musikschriftsteller 148.
Glínka 17. 24—39. 42. 43. 49. 52. 54. 57. 61. 63. 72. 77. 102. 107. 108. 116. 117. 129. 131. 159. 162. 170. 172. 192. 214. 216. 243. 261. 283. 312. 321. 358—359.
Gluck 247.
Godet, Robert 245.
Goethe 118. 178. 222. 238. 250. 279.
Gógol 16. 22. 23. 55. 87. 111. 115. 142. 144. 148. 160. 202. 254. 286. 303. 312. 335. 362.
Goleníschtscheff-Kutúsoff, A. 76. 99. 102—103. 105. 106. 232—237. 254. 317. 318. 337. 340. 341. 347. 348.
Gontscharóff 16.
Gorbunóff, Schauspieler 124—125. 319.
Gribojédoff, russ. Dichter 263.
Günzburg, russ. Bildhauer 131.
Haller, russ. Kritiker 88. 360.
Händel 229.
Hanslick 19.
Hartmann, Viktor, Architekt 102. 103. 242. 243. 302. 323. 324. 334.
Hebbel 79.
Heine 76. 224.
Helene Páwlowna, Großfürstin 229.
Henselt, Adolf 48.
Herke, Anton, Pianist 48. 78.
Herz, Henri, Klavierkomponist 48.
Herzen, Alexander, russ. Emigrant und Publizist 16. 76.
Homer 312.
Iwánoff, russ. Kritiker 88. 360.
Jastrebzóff 82.
Jürgenson, Verleger 357.
Karamsín, Geschichtschreiber 150. 156.
Karatuígin, Musikschriftsteller 75. 199. 209. 236. 242.
Karmálina, Frau L. J. 79. 89. 194. 201. 202. 257.
— Briefe an 335. 336.
Katharina II., Zarin 26. 31. 119.
Kleist, Heinrich von 232. 250.
Kolzóff, russ. Dichter 221. 222. 227. 284.
Komárowa, Warwara, Tochter D. Stássoffs 83. 86. 102.
Kondrátjeff, Oberregisseur 89.
Krapótkin, Fürst, Anarchist 16.
Krúpskij, Religionslehrer 47.
Kussewítzkij, Dirigent 241.
Laduishenskij, russ. Komponist 300.
Lanner, Walzerkomponist 33.
Laroche, russ. Kritiker 87. 88. 95. 96. 100. 307. 360.
Lavater 260.
»Leben für den Zaren«, das, Oper von Glínka 25—29. 31. 36. 57. 107. 131. 162. 170. 243. 261.
Leónowa, D. M. Sängerin 87. 92. 116 bis 120. 123—127. 358. 360.
Leóntjeff, General 123.
Lérmontoff, russ. Dichter 16. 33. 42. 47. 56. 58. 223. 312. 317.
Liszt, Franz 47. 54. 71. 99—101. 103. 107. 117. 240. 241. 247. 283. 319 bis 321. 327—328. 330. 344. 346. 359.
Ljádoff, Anatol, Komponist 204. 208. 209.
— Konstantin, Kapellmeister 57. 65.
Ljesskóff, Nikolaí, russ. Schriftsteller 16. 66. 89. 254—255.
Ljwoff, Statthalter 270.
Lomákin, Dirigent 64. 274—275. 331.
Lukaschéwitsch 89, 91.
Lully 179.

»Mädchen von Pskoff«, das, Oper von Rímskij-Kórssakoff 80. 81. 84. 108.
Mahler, Gustav 28. 29.
Maíkoff, russ. Dichter 141.
Malherbe, Charles 137.
Marées, Hans von 250.
Marschner, Heinrich 29.
Matisse, Henri, franz. Maler 250.
Mekk, Frau von, Gönnerin Tschaikówskijs 19. 96. 200. 245.
Mélnikoff, Sänger 92.
Mendelssohn 38. 54. 59. 64. 273. 274. 347.
Mengden, Baron 240. 267.
Mey, russ. Dichter 225. 227. 229. 317.
Michelangelo 232.
Michelet, franz. Historiker 362.
Miloradówitsch, Frau 357. 360.
Möller, Heinrich 220.
Mozart 22. 23. 30. 42. 49. 51. 210.
Mussórgskij, Filarét, Bruder des Komponisten 46—48. 55. 67—70. 73. 74. 87. 128. 218. 224. 260.
— Júlia Iwánowna, geb. Tschírikowa, Mutter des Komponisten 46. 47. 60. 61. 65—67. 223.
— Peter Alexéjewitsch, Vater des Komponisten 46. 47.
Napráwnik, Kapellmeister 70. 90. 92. 112. 154. 176. 180. 201.
Naúmoff, Freund Mussórgskijs 106. 202. 257. 341. 342. 353.
— Brief an 357.
Nekrássoff, russ. Dichter 214. 222. 228. 317. 318.
Nikolaus I., Zar 15. 16. 27. 158.
— II., Zar 16.
Nikólskij, Freund Mussórgskijs 79.
Olenine d'Alheim, Marie 246.
Opotschínin, A. P., Freund Mussórgskijs 74—75. 77. 79. 80. 298. 311.
Opotschínina, Nadjéshda Petrówna 74 bis 77. 110. 215. 236.
Ostrówskij, russ. Dramatiker 214. 223.
Palestrina 247.
Patti, Adelina 85. 229.
Peróff, russ. Maler 309.
Peter der Große, Zar, 25. 49. 88. 185. 186. 189. 191. 193. 194. 306. 319. 322. 329.
Peters, Verlag 220. 221.
Petróff, Bassist 90. 92. 110—112. 116. 202. 203. 296. 352.
Platónowa, Sängerin 91—92.
Pleschtschéjeff, russ. Dichter 224. 238.
Pobedonószeff, Oberprokureur des Synods 16.
Poleshájeff, russ. Dichter 140.
Poussin, franz. Maler 250.
Prokófjeff, S., russ. Komponist 26.
Púrgold, Geheimrat 78. 83. 303.
— Alexándra Nikolájewna (später Frau Mollas) 74. 78. 147. 226. 250. 257. 290—291. 297. 303.
— Nadjéshda Nikolájewna (später Frau Rímskij-Kórssakoff) 78. 88. 226. 250. 257.
— Briefe an die Schwestern Púrgold 291. 292. 294. 303.
Púschkin, Dichter 16. 29. 33. 35. 36. 41. 42. 58. 71. 79. 95. 100. 119. 150—153. 155. 157. 158. 160. 165. 176. 222. 225. 312. 317.
Räbínin, Volkssänger 159.
Ravel, Maurice 149. 201. 241.
Ravelli, italienischer Tenor 121—122.
Reger, Max 133.
Répin, russ. Maler 87. 128. 131. 257. 304. 309. 313. 337—340. 342. 352.
— Brief an 338.
Riesemann, Oskar von 154. 170.
Rímskij-Kórssakoff, Andreí N. (junior) 154. 164. 175. 225.
— Nikolaí A. 20. 21. 39. 40. 51. 52. 54. 61—63. 68. 70—71. 78—86. 88. 96—98. 101. 105—110. 112 bis 117. 119—120. 122—123. 126. 129. 130. 139. 144. 146—149. 154.

172. 179—184. 186. 189. 194. 195. 199—201. 209. 214. 217. 222. 227. 228. 239—241. 245. 253. 257. 281 bis 284. 286. 288—289. 291. 292. 296. 300. 302. 304. 319. 341—344. 349. 354. 359.
— Briefe an 279. 282. 283. 287. 288. 296. 349.
Románoff, Zarendynastie 27. 151. 262.
Romanze, russische 31—33. 42—43. 214. 215. 217. 220—224.
Rubinstein, Anton 40. 48. 63—65. 70. 92. 93. 96. 98—100. 268—269. 273. 274. 301. 302.
— Nikolaus 270. 301.
Rúrik, russ. Herrscherdynastie 150.
»Russálka«, Oper von Dargomuíshskij 35—41. 43. 44. 159. 192.
»Russlán und Ludmílla«, Oper von Glínka 25. 27. 29—31. 33. 42. 63. 77. 108. 117. 261. 321.
Saint-Saëns 244. 245. 344—347.
Sarémba 229. 273—274.
Schaljápin, Bassist 123. 172. 182. 184. 201.
Schestakówa, Frau L. J., Glínkas Schwester 48. 76. 77. 83. 98. 106. 110. 114. 115. 117. 118. 122. 123. 130.
— Briefe an 349. 352—354. 358.
Schewtschénko, ukrainischer Nationaldichter 224. 225. 253. 254. 257. 284. 294. 298.
Schiller 79.
Schilówskij, Familie, mit Mussórgskij befreundet 57. 111. 261.
Schubert, Franz 33. 52. 117. 216 bis 217. 291. 345. 359.
Schuískij, Wassílij, Bojár, später Zar 151. 157. 162. 166. 167. 168. 172 bis 174. 197. 301.
Schütz, Heinrich 250.
Shakespeare 22. 73. 97. 151. 168. 170. 178. 249. 312.
Shukówskij, russ. Dichter 42. 140.
Skrjábin, russ. Komponist 26.
Specht, Gustav 233.
Sseníloff 209.
Sseróff, Alexander, Kritiker und Komponist 63. 65. 85. 100. 229. 321. 359.
Ssófja, Regentin 185. 189. 192.
Ssolowjóff, Historiker 87. 330. 360.
Stássoff, Dmítrij 55. 83. 129. 218. 239. 257. 302. 322. 330. 332.
— Brief an 356.
— Nadéshda Wladímirowna, Stássowa, Gattin Wladímirs 257.
— Brief an 324.
— Pauline Stepánowna Stássowa, Gattin Dmítrijs 129. 257.
— Briefe an 322. 323.
— Wladímir 46. 50. 52. 55. 56. 61. 63. 68. 69. 75. 77—81. 84—88. 91. 94. 96—105. 109—111. 117 bis 119. 122. 123. 127. 129—132. 148. 154. 156. 161. 176. 185—187. 189. 190. 193. 194. 197. 198. 202. 210. 216. 226. 229. 239—242. 244. 248. 251. 252. 254. 255. 257. 260. 267. 297. 302. 323. 337. 338. 340. 363.
— Briefe an 298—318. 325—334. 340—348. 350. 354. 355. 359—362.
»Steinerner Gast«, Oper von Dargomuíshskij 36. 40—42. 44. 72. 78. 100. 108. 141. 142. 147—148. 178. 212. 291. 296—297.
Stráchoff, Literarhistoriker 94—95.
Strauß, Johann 33.
— Richard 23. 41.
Strawínskij, Bassist 112.
— Igor, Komponist 26. 201.
Tamburini, Sänger 85.
Tanéjeff, S. J., Komponist 95—96.
Thomson, russ. Kritiker 307.
Tolstoí, Alexeí, Dichter 79. 111. 236. 237. 356.
— Theophil (»Fif«), Kritiker 229. 307.

Tolstoí, Leo 16. 17. 32. 36. 76. 98. 291.
Tschaikówskij, Modést (Bruder des Komponisten) 97.
— Peter 17—20. 21. 33. 57. 62. 87. 93. 95—98. 100. 108. 111. 167. 172. 200. 214. 217. 245. 313 bis 314. 344.
Tscherepnín, N. 212—213.
Turgénjeff 16. 18. 315.
Tuschmáloff 241.
Ulibíscheff, Mozartbiograph 51.
Verdi 34. 141. 198. 248. 345—347.
Virchow 247.
Volkslied, russisches 26. 32. 33.
Wagner, Richard 15. 29. 30. 34. 36. 37. 45. 54. 63. 72. 90. 144—145. 177. 179. 248. 283. 347.
Warlámoff, Romanzenkomponist 32.
Weber, Carl Maria von 26. 34. 38. 94. 198—199. 293. 345.
Wilde, Oskar 120.
Wolf, Hugo 23. 134. 218. 226. 227. 244.
Wrubel, russ. Maler 123.
Wüllner, Ludwig 236.
Zigeunermusik 32.